

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

VITÁLI MARQUES CORRÊA DA SILVA

CINEMA E IMAGINÁRIO NACIONAL:

uma análise antropológica das representações da Argentina
e do Brasil em seus filmes recentes de sucesso internacional

PORTO ALEGRE

2014

Vitáli Marques Corrêa da Silva

CINEMA E IMAGINÁRIO NACIONAL:

uma análise antropológica das representações da Argentina
e do Brasil em seus filmes recentes de sucesso internacional

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Ciências
Sociais, da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em
Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

PORTO ALEGRE

2014

VITÁLI MARQUES CORRÊA DA SILVA

CINEMA E IMAGINÁRIO NACIONAL:

uma análise antropológica das representações da Argentina
e do Brasil em seus filmes recentes de sucesso internacional

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Ciências
Sociais, da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em
Ciências Sociais.

Porto Alegre, ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ruben George Oliven (orientador)
Dep. de Antropologia (UFRGS)

Prof. Dr. Caleb Faria Alves
Dep. de Antropologia (UFRGS)

Prof. Dr. Alexandre Silva Virgínio
Dep. de Sociologia (UFRGS)

À minha avó Maria, com carinho.
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos e colegas de curso Pedro, Alê, Júnior, Fuhr, Luquinhas e Ricardinho por todo o companheirismo e o compartilhamento de vivências e ideias mantidas nesses anos de faculdade – muitas vezes sob os tradicionais cafés. A eles eu somo Jardel, Lutiero, Teixeira e Geison pelas parcerias na boemia.

Aos professores Caleb e Catafesto, duas referências na minha formação, tanto no exemplo de trato horizontal aos estudantes quanto no de promover visão crítica do mundo. Além disso, sou grato ao Prof. Catafesto pela liberação de algumas atividades da monitoria – fato que me ajudou a fazer este trabalho. Agradeço ao meu orientador, Ruben, por toda dedicação investida na minha orientação e pelo incentivo constante para que eu desenvolvesse minhas interpretações autônomas – para além da citação dos autores consagrados.

Ao meu pai e ao meu irmão por todo apoio que ofereceram. Deixo um agradecimento muito especial à minha mãe – grande amiga –, sempre disposta a me ajudar a enfrentar as situações tortuosas que a vida, às vezes, nos apresenta.

Por fim, a todos os colegas, professores e demais pessoas que cruzaram o meu caminho e contribuíram para a minha formação acadêmica e para o meu amadurecimento pessoal.

RESUMO

Este estudo analisa a relação entre filmes argentinos e brasileiros de sucesso no exterior com o imaginário construído acerca desses países na contemporaneidade. Filmes produzidos na Argentina e no Brasil não raras vezes fazem sucesso em países do Norte, com premiações em festivais estrangeiros importantes. Essa posição expoente das indústrias cinematográficas serve como campo propício para o entendimento das representações nacionais a respeito de ambos os países. A suposição deste trabalho é a de que o conteúdo veiculado por filmes de maior abrangência assume uma posição de construção/reforço do imaginário desenvolvido sobre o Brasil e a Argentina a nível externo e interno. Logo, a questão central que se levanta é a de que forma os imaginários, as representações e as identidades nacionais desses países são estruturados e refletidos pelas criações cinematográficas de maior destaque. Afinal, de que se tratam esses imaginários, representações e identidades? Como eles operam, contemporaneamente, a partir do aporte da indústria cultural cinematográfica? A análise fílmica das narrativas permitirá a sistematização de características da representação nacional. Argumentamos que o modelo representacional brasileiro se assenta no exotismo, ao passo que a Argentina se insere de forma mais “cosmopolita”, considerando os parâmetros ocidentais.

Palavras-chave: cinema, imaginário nacional, Brasil, Argentina, identidade.

ABSTRACT

This study examines the relationship between some Argentinean and Brazilian famous films and the imaginary currently built in these countries. Since movies produced in Argentina and Brazil are not rarely successful in the northern countries, getting awarded in important international festivals, the exponent position of these cinematographic industries can become a favorable field for the national representation understanding regarding both countries. This work assumes that the content conveyed by successful films has a relevant role both in the internal and external construction of the imaginary concerning Brazil and Argentina. Thus, the main issue is how these imaginaries, representations and national identities are structured and reflected by their most prominent cinematic creations. After all, what are these imaginaries, representations and identities? How do they work from the cinematic cultural industry contribution? The film analysis will allow the nation representation characteristic systematization. We state that the Brazilian representational model sits on exoticism while the Argentinean one is part of a more "cosmopolitan" form, considering the Western standards.

Key words: cinema, national imaginary, Brazil, Argentina, identity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS	10
2.1 INDÚSTRIA CULTURAL OU INDÚSTRIAS CULTURAIS?.....	10
2.2 IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES NACIONAIS	12
2.3 SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i> DO TRABALHO.....	14
3 PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS ARGENTINAS	18
3.1 NOVE RAINHAS (2000).....	18
3.2 O FILHO DA NOIVA (2001)	21
3.3 O ABRAÇO PARTIDO (2004)	23
3.4 O OUTRO (2007)	28
3.5 O SEGREDO DOS SEUS OLHOS (2009)	30
4 PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS	35
4.1 CIDADE DE DEUS (2002)	35
4.2 CARANDIRU (2003)	39
4.3 CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)	42
4.4 TROPA DE ELITE (2007)	46
4.5 LIXO EXTRAORDINÁRIO (2010)	49
5 CINEMA E REPRESENTAÇÕES NACIONAIS CONTEMPORÂNEAS	53
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	71

1 INTRODUÇÃO

As indústrias culturais apresentam relevância crescente em termos econômicos e simbólicos. Num mundo com cada vez mais interligações econômicas, políticas e culturais, os fluxos de produtos criativos geram não apenas receitas, mas também contribuem para a formação de imaginários internos e externos aos países. As visões que os povos possuem em relação às alteridades nacionais implicam em aceitação ou recusa das diferenças no momento do contato intercultural. Já que o globo está crescentemente interconectado, entender o jogo complexo de constituição de identidades e imaginário nacionais aponta para as possibilidades e as limitações que se colocam no contato intercultural para membros de uma determinada nacionalidade em situações de imigração, intercâmbios e viagens. Se a identidade cultural nacional é ainda um dos primeiros critérios na distinção identitária com o Outro, seu estudo se mostra bastante atual e relevante.

Nesta monografia abordaremos a questão nacional da Argentina e do Brasil a partir das análises de filmes internacionalizados dos últimos anos de ambos os países. As indústrias culturais latino-americanas têm crescido em importância econômica. Em se tratando desses dois países, tem-se percebido a tendência do aumento da exportação de seus produtos cinematográficos na atualidade. Entender as imagens e os conteúdos que transmitidos se configura numa tarefa privilegiada para a apreensão dos imaginários e identidades nacionais desses dois países.

Filmes produzidos na Argentina e Brasil demonstram ser bem-sucedidos em países do Norte com relativa frequência, não sendo raro receber premiações em festivais estrangeiros importantes. Essas produções comunicam representações da vida nacional; logo, apresentam capacidade de reforçar/alterar o imaginário dessas nações. O nosso questionamento central é acerca de que forma as representações e as identidades da Argentina e Brasil têm sido estruturadas e refletidas pelas criações cinematográficas de maior destaque. Como operam contemporaneamente a partir do aporte da indústria cultural cinematográfica?

Para responder essa pergunta, estruturamos a monografia em quatro partes. No capítulo 2, teceremos considerações teóricas e metodológicas. Nele recuperamos o conceito de “indústria cultural”, que marcou época nos estudos da comunicação de massa, e mostramos o contraste com a pluralização dessa categoria – “indústrias

culturais” -, utilizada mais frequentemente por pesquisas econômicas. Ao falarmos de indústrias culturais neste trabalho, nos apropriamos basicamente do uso dado por George Yúdice ao desenvolver sobre a relação entre culturas nacionais e indústrias culturais locais, mostrando que o aporte das indústrias culturais vai para além do econômico. Apoiamo-nos também na contribuição de Stuart Hall sobre identidades e culturas nacionais na contemporaneidade. Por fim, encerramos o capítulo com a descrição dos procedimentos metodológicos adotados para a formação do *corpus* e para a interpretação dos filmes.

Nos Capítulos 3 e 4, fazemos um mergulho no material empírico, respectivamente, em cinco filmes da Argentina e cinco do Brasil. Analisamos com profundidade a estrutura narrativa, os personagens, os temas, os conflitos, os desfechos, as mensagens e as imagens das produções cinematográficas selecionadas. Enfatizamos aspectos nacionais dos filmes e dialogamos, por vezes, com algum outro teórico das ciências sociais.

Já no Capítulo 5, “Cinema e representações nacionais contemporâneas”, buscamos a sistematização das representações nacionais dos dois países através da construção de uma tipologia que dê conta dos modelos de representação. Argumentamos que os estilos cinematográficos, as representações e os estereótipos relativos a Brasil e Argentina resultam em modelos distintos de inserção no jogo assimétrico da geopolítica cultural global, estando o primeiro mais referido a imagens “localistas” e o segundo apoiando-se num apelo mais “cosmopolita”. Dali o trabalho desemboca nas “Considerações Finais”, em que fazemos uma síntese dos resultados encontrados e tecemos uma reflexão final.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Neste capítulo, faremos uma discussão teórica envolvendo o conceito de indústria cultural e indústrias culturais. Abordaremos também as ideias de Stuart Hall acerca das identidades e culturas nacionais na atualidade, que guiarão esta monografia. Por último, voltar-nos-emos ao processo de ordem metodológica de construção do *corpus*.

2.1 INDÚSTRIA CULTURAL OU INDÚSTRIAS CULTURAIS?

O conceito de “indústria cultural” foi cunhado pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer num ensaio publicado logo após a Segunda Guerra Mundial (ADORNO; HORKHEIMER, 1988). Membros expoentes da chamada Escola de Frankfurt, eles elaboraram uma análise da cultura de massa moderna dentro dos parâmetros da teoria crítica, empregando fundamentos conceituais marxistas. Para a dupla, o desenvolvimento dos meios de comunicação massivos – como o jornal, o rádio, o cinema, a incipiente televisão, a publicidade, etc. – resultava em um grande instrumento de distração das massas, tornando-se um dos fatores explicativos da cooptação política dos trabalhadores pelo *status quo* na década de 1940 (ADORNO e HORKHEMER, 1988). Em outras palavras, a indústria cultural disfarçaria as diferenças intrínsecas entre classes sociais contraditórias e forjaria uma visão de mundo comum entre elas, contribuindo para a reprodução da ordem social. Ademais, a indústria cultural também levava à destruição tanto da arte erudita quanto da cultura popular por meio da transformação da expressão estética em mera mercadoria.

Outro pensador eminente da Escola de Frankfurt foi Herbert Marcuse. Em sua obra “Ideologia da Sociedade Industrial”, o autor tece a crítica das formações sociais modernas industriais, em especial, a dos Estados Unidos da década de 1960 (MARCUSE, 1973). O autor explora os aspectos econômicos e políticos do capitalismo avançado e suas consequências em âmbitos como a academia universitária e, sobretudo, na cultura. Em ambos os casos, as consequências se referem à paralisia da crítica e ao surgimento da “unidimensionalidade” como hegemônica em todas as esferas do pensamento e da produção. Segundo Marcuse, um dos grandes fatores que contribuíram para a constituição do pensamento, da

sociedade e do homem unidimensionais é a forma tecnológica pela qual a sociedade industrial se organizou (MARCUSE, 1973).

Nesse ponto, podemos ver congruência entre a crítica de Marcuse ao império da técnica na formação social contemporânea e o conceito de “indústria cultural” em Adorno (ADORNO, 2002). Para ambos, o desenvolvimento das sociedades capitalistas resultou na formatação de um sujeito massificado, cuja capacidade autônoma de construção de visão do mundo estaria desaparecendo. Marcuse, por exemplo, chega a considerar a sociedade norte-americana como totalitária devido ao desaparecimento de oposição ao pensamento hegemônico, que se torna o único legítimo (MARCUSE, 1973). Um dos conceitos centrais do pensamento de Marcuse é o de “falsas necessidades”, criadas e impostas ao sujeito especialmente a partir dos meios de comunicação – entre eles, o cinema.

Contudo, nas últimas décadas, o conceito de indústria cultural foi retomado por outras correntes de pensamento e problematizado, resultando nas novas definições de “indústrias culturais” (no plural) e, posteriormente, “indústrias criativas”. Geralmente empregados pelas áreas da Economia da Cultura e Sociologia da Cultura, esses termos foram ressignificados, rompendo com a compreensão das produções culturais como destruidoras da capacidade crítica humana. As preocupações dos trabalhos de Economia da Cultura se voltam mais para as questões da rentabilidade dos produtos culturais e reflexões acerca de seu potencial em promover desenvolvimento social e econômico (REIS e MARCO, 2009; YÚDICE, 2006).

Por outro lado, o nível simbólico dos produtos das indústrias culturais – o qual é objeto desta monografia – é regastado na análise de alguns cientistas sociais (ORTIZ, 1988). Para George Yúdice (2002), as indústrias culturais apresentaram papel importante para a formação das identidades nacionais dos países latino-americanos ao longo do século XX. A indústria jornalística e editorial, ainda no século XIX, já representava meio relevante na constituição do imaginário nacional. Anos mais tarde, destacaram-se a indústria fonográfica e a música popular na década de 1920; o cinema, na década de 1940 e 1950; a televisão na de 1960. (YÚDICE, 2002)

O papel das indústrias culturais na construção dos imaginários nacionais também é evidenciado pelo Escritório para a Europa do Banco Interamericano de Desenvolvimento (GETINO, 2004). Segundo o órgão, “las industrias culturales tienen

una función fundamental en la creación de los imaginarios individuales y de las identidades colectivas y constituyen uno de los vectores principales de expresión y diálogo entre las culturas”. Já a definição adotada pela UNESCO enfatiza que as indústrias culturais se referem a todas as atividades econômicas vinculadas à criação, produção, fabricação, divulgação e promoção de produções de rádio, televisão, revistas, músicas, livros, imprensa, vídeo, espetáculos e cinema (GETINO, 2004).

É necessário considerar que, no início do milênio, as indústrias culturais – e dentre elas o cinema é uma que se destaca – aportam ao PIB dos países ocidentais mais do que a indústria de bebidas, alimentos ou construção. Se a importância é crescente das produções das indústrias culturais, supõe-se que elas possuem grande papel na formação dos imaginários internos e externos acerca das nações (YÚDICE, 2002). Daí reside a relevância da análise de seus produtos para apreendermos as representações nacionais, objetivo deste trabalho. Antes disso, precisamos definir com maior precisão conceitual identidades e representações nacionais.

2.2 IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES NACIONAIS

Existe uma vasta literatura acadêmica nas ciências humanas acerca de identidades, imaginários e representações nacionais. Não pretendemos fazer uma revisão teórico-conceitual exaustiva a respeito disso. Basicamente, nos limitaremos a descrever a abordagem do Stuart Hall, que norteará esta monografia.

Hall é considerado um dos membros mais expoentes dos chamados Estudos Culturais, iniciados na metade do século passado em universidades britânicas. Para o autor, a identidade nacional é uma das principais fontes culturais de identificação na modernidade. Apesar de não constituir uma natureza essencial – ou seja, ela é fruto de uma construção histórica –, as identidades nacionais tendem a se apresentar como dadas e inerentes aos indivíduos que pertencem a determinado Estado-Nação. Conforme Hall,

As identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a inglesidade [*Englishness*] veio a ser representada – como um conjunto de significados pela cultura

nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. [grifos do autor] (HALL, 2001, p. 48 e 49)

Logo, as culturas nacionais não são constituídas apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. O autor classifica as culturas nacionais como um *discurso*, uma vez que constrói sentidos que influenciam a concepção que temos de nós mesmos e com que podemos nos identificar (HALL, 2001). Em outras palavras, o discurso constrói identidades.

Com base em diálogo com outros autores, Hall aponta para a existência de cinco elementos centrais nas narrativas das culturas nacionais: 1º) ênfase na origem e imutabilidade da nação; 2º) invenção (e prática) de tradições que parecem atemporais, mas que na verdade, são recentes; 3º) existência de mito fundador; 4º) noção de povo “puro” e original; e o último e mais importante é a narração da nação representada nas histórias, nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular (HALL, 2001). Esse é exatamente o elemento da narrativa nacional a ser explorado no trabalho.

Essas narrativas, conforme Stuart Hall, representam as identidades nacionais de forma unificada, tendendo a ignorar as diferenças internas devido às relações de força instituídas. Ou seja, a pluralidade étnica, racial, religiosa, linguística, etc. que existe, em determinado território, é apagada em torno da representação monolítica do nacional. O autor afirma que, mesmo diante do fenômeno da globalização, persiste a representação unificada da identidade. Quando se discute identidade nacional e seu possível deslocamento na atualidade, Hall previne que “devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (HALL, 2001, p. 65).

Assim, ao analisarmos a relação entre cinema e imaginário nacional, abordaremos as representações do Brasil e da Argentina não como essências imutáveis, mas como um processo que tende a amalgamar as diferenças numa única representação de brasilidade e argentinidade.

2.3 SELEÇÃO DO *CORPUS* DO TRABALHO

A finalidade deste estudo é se debruçar sobre o imaginário internacional a respeito da Argentina e do Brasil a partir da análise de filmes bem-sucedidos desses países no exterior. Para isso, surge a questão referente aos critérios adotados para a seleção das produções cinematográficas. A elaboração de um critério “objetivo” para a formação do *corpus* é dificultosa na medida em que há obras que são sucessos de bilheteria nacional, mas sem repercussão no exterior, assim como existem algumas películas premiadas internacionalmente, porém sem muito reconhecimento dentro do país produtor. A situação pode aparentar maior complexidade se levarmos em conta o contexto cinematográfico atual de inserção no processo de globalização, em que não se mostra raro o financiamento de produções por parte de diferentes agentes de mais de um país. Essa internacionalização se apresenta, ainda, em outros quesitos como na não correspondência da mesma nacionalidade entre diretor e protagonistas com o local e o idioma da filmagem. Afinal, quais parâmetros de inclusão adotar para o trabalho?

O primeiro critério foi a opção por filmes ambientados no Brasil e na Argentina, realizados por diretores locais e com produção ao menos parcialmente nacional. Isso porque a perspectiva adotada nesta monografia é de análise de produtos culturais desses países que proporcionem elementos de autorrepresentação no exterior. Preferimos apenas longas-metragens por eles serem muito mais assistidos do que os curtas, tanto nacional quanto internacionalmente. Priorizamos a seleção de obras fictícias – mesmo que inspiradas em fatos reais. Porém não vetamos os documentários que atendessem aos outros critérios abaixo descritos.

Para a definição do *corpus*, estabelecemos o recorte temporal do período entre 2000 até o presente momento, 2014, por se considerar o novo milênio como marco de revigoração tanto do cinema argentino quanto do brasileiro. No caso platino, em que pese a crise econômica eclodida em 2001, presenciou-se crescimento renovado do cinema nacional e aumento do volume de produção de filmes nos anos subsequentes. Conforme Yúdice (2002), as crises econômicas, embora sejam no geral prejudiciais a todos os setores produtivos do país afetado – incluindo às indústrias culturais –, podem possibilitar o desenvolvimento e até exportação da produção cultural nacional dos países latino-americanos diante do

encarecimento das importações e do barateamento da mão de obra local. Tratar-se-ia, pode-se considerar assim, de um processo de substituição de importações análoga ao que ocorreu no Brasil durante as primeiras décadas do século XX, por exemplo. Mas agora em fluxos de produtos criativos.

No caso do cinema brasileiro, vinha em curso desde a metade da década de 1990 a retomada da produção do setor, com renovação de obras e recebimento de reconhecimento internacional. Esse processo se aprofundou por meio da ampliação de investimento público no cinema nacional durante os anos 2000, época em que o Brasil passa por mudanças políticas e institucionais importantes, como o retorno do Estado enquanto agente cultural (GATTI, 2007). Assim, o período de catorze anos assinalados nos parece frutífero para análise do imaginário contemporâneo veiculado pelas películas dos dois países.

No que se refere à definição dos filmes bem-sucedidos, primeiramente pensamos em selecionar as produções de maior público em bilheteria ou maior arrecadação internacional. No entanto, diante da dificuldade de encontrar tais dados do exterior, optamos pelos filmes que foram premiados nos festivais mais importantes do mundo, por considerarmos os festivais aquilo que Bourdieu chama de “instâncias de legitimação e consagração” de bens simbólicos (BOURDIEU, 2005), visto que proporcionam legitimidade e credibilidade em relação ao público. Devido à relevância do Oscar, decidimos considerar para a análise não só os filmes coroados, mas também os que tivessem recebido “Indicações” em qualquer categoria. Além desse evento, foram selecionados os filmes que ganharam as mais altas premiações do Festival de Berlim. Verificou-se que, para o período assinalado, não houve películas argentinas e brasileiras premiadas em outros dois festivais de destaque no exterior – o Festival de Cannes e o Festival de Veneza.

A opção de escolha de filmes indicados e/ou premiados no Oscar, enquanto escolhemos apenas as películas premiadas no Festival de Berlim, de Cannes e de Veneza, se impôs em face dos perfis visivelmente distintos entre os eventos. Esses três últimos festivais são relativamente flexíveis para a inscrição de obras cinematográficas brasileiras e argentinas, onde mais de uma pode concorrer por país.

Por outro lado, devido ao foco na produção estadunidense, o Oscar apresenta critérios mais restritos para a participação de produções latino-americanas, como no que tange à competição pelo prêmio de Melhor Filme Estrangeiro. Ocorre a limitação

a apenas um envio da Argentina e do Brasil para concorrer à estatueta por ano, cabendo a tomada de decisão aos respectivos ministérios da cultura. As obras “indicadas” [*nominated*] são aquelas que chegam à fase final, ou seja, encontram-se entre as cinco finalistas na categoria em que concorrem. Ademais, a participação nessas fases finais do Oscar é relevante por causa da aura que rodeia a cerimônia, a qual, segundo estimativas, foi assistida em 2014 por pelo menos 43 milhões de pessoas só no EUA, sendo transmitida para mais de 200 países (KELSEY, 2014).

Levando-se em conta que, para serem selecionados para esta monografia, os filmes precisam ser nacionais, produzidos dentro do recorte temporal de 2000-2014 e ser indicados/premiados no Oscar ou consagrados no Festival de Berlim, chegou-se ao número de três filmes brasileiros e quatro argentinos. Optamos em totalizar cinco filmes para cada país com o intuito de proporcionar uma margem maior de apreensão das imagens nacionais vinculadas pelo cinema do período. Para completar o *corpus*, escolhemos dois filmes brasileiros e um argentino que tivessem sido também bastantes premiados no período assinalado, porém sem fixar-nos, nesse ponto, em determinado festival.

Resta expormos a definição do método empregado nas análises. Os antropólogos tradicionalmente utilizam o método etnográfico e instrumentos de pesquisa como a observação participante durante um tempo mais ou menos prolongado para o estudo dos grupos humanos. Porém, quando o objeto são filmes, por exemplo, faz-se necessário outro método. A antropologia tem apresentado desde a década de 1920 um diálogo importante com a fotografia e o vídeo, tratando-os como uma ferramenta metodológica. Já o estudo antropológico do cinema como objeto é menos frequente, mas Ribeiro aponta que há três formas de abordá-lo: 1) etnografia de contextos de produção cinematográfica; 2) estudos de recepção; e 3) antropologia das narrativas e representações fílmicas (RIBEIRO, 2006). Nosso trabalho se insere no último grupo.

Kelen Pessuto mostra que existe uma variedade de tratos metodológicos utilizados pela antropologia do cinema (PESSUTO, 2014). Optamos por realizar uma “análise fílmica”, porém sem ênfase em aspectos imagéticos como tomadas de cena e posicionamento de objeto. Focaremos nas características dos filmes como estrutura narrativa, personagens, temas, enredo, desfechos e mensagens finais. O trabalho se inspira na abordagem que a antropóloga Maria Luiza Souza realizou em

sua tese de doutorado acerca de filmes brasileiros e argentinos sobre a ditadura e questão da memória (SOUZA, 2014).

3 PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS ARGENTINAS

Neste capítulo, serão analisadas cinco produções cinematográficas argentinas que obtiveram êxito no exterior a partir dos anos 2000. São elas: *Nove Rainhas* (2000), *O Filho da Noiva* (2001), *O Abraço Partido* (2004), *O Outro* (2007) e *O Segredo dos Seus Olhos* (2009). A reflexão acerca dos filmes contará com descrições do desenvolvimento do enredo para situar o leitor que não os tenha assistido. Ademais, serão interpretados aspectos relevantes das narrativas, tais como desfecho, personagens, temáticas, conflitos e imagens.

3.1 NOVE RAINHAS (2000) [*Nueve Reinas*]

Apesar de não ter sido indicado ao Oscar nem ter vencido o Festival de Berlim, *Nove Rainhas* (2000) foi incluído nesta lista por ser considerado o marco da retomada do cinema argentino, com valores de arrecadação internacional relevantes. Dirigido por Fabián Bielinsky, com atuação de Ricardo Darín, o filme arrecadou 12 milhões de dólares em bilheteria no exterior, cifra cuja contribuição vem principalmente dos EUA e Espanha. Em termos de arrecadação para o período recortado, ficou apenas atrás do celebrado *O Segredo dos Seus Olhos* (TAQUILLA NACIONAL, 2010). O sucesso internacional foi tanto a ponto de se realizar um *remake* norte-americano. Recebeu indicações para 29 prêmios internacionais, dos quais ganhou 21, em países europeus e americanos (IMDB, 2014).

Trata-se de um filme policial leve, em que os personagens principais formam uma dupla de golpistas que tenta vender a um milionário um conjunto de selos falsificados, chamados de Nove Rainhas. Os selos originais são avaliados em 500 mil pesos e os dois estão dispostos a tudo para finalizar a transação. Entretanto, grandes empecilhos aparecem no decorrer da trama, culminando em várias reviravoltas. O final desconstrói bastante as expectativas do espectador.

A película inicia-se com o jovem Juan aplicando um truque com as cédulas ao pagar por um produto no caixa de uma loja de conveniência de um posto de gasolina, a fim de receber um troco alto. Ao não ser bem sucedido, o gerente está prestes a chamar a polícia quando surge o experiente Marcos, passando-se por policial e prometendo levar o golpista à sua delegacia. Na realidade, Marcos é exatamente um vigarista, que, por solidariedade a um colega de profissão, fez uma

atuação na loja para evitar a prisão em vã do desconhecido. Nessas circunstâncias, ambos se conhecem e passam a compartilhar experiências de golpes nas ruas de Buenos Aires ao longo dia.

Em seguida, Juan é convidado por Marcos para trabalhar como seu sócio e, poucas horas após o primeiro encontro, eles se envolvem numa alucinante corrida atrás de selos falsificados para oferecê-los a um magnata espanhol, hospedado no hotel em que coincidentemente trabalha a irmã de Marcos, grande crítica do modo de vida do irmão. Estabelece-se essa diferença entre honestidade e malandragem através da relação conflituosa mantida pela dupla de irmãos.

No desenvolvimento da trama, há grandes reviravoltas: roubo dos selos falsificados, compra dos selos originais a fim de revendê-los muito mais caro, desconfianças mútuas entre Juan e Marcos. Por fim, a venda dos selos é realizada; Juan e Marcos, em apenas um dia de amizade, estão a ponto de desfrutar do resultado de seu primeiro negócio conjunto: um cheque de 500 mil pesos. Contudo, ao tentarem descontá-lo, descobrem que o banco faliu e que o cheque não apresenta mais nenhum valor. Como resultado, os dois têm grandes prejuízos, uma vez que Juan aportou 50 mil e Marcos 200 mil pesos na compra dos selos originais a fim de vendê-los pelo dobro do preço.

O primeiro aspecto relevante para análise é a construção dos dois protagonistas pela narrativa. Juan é jovem e inexperiente, tem o pai preso – é quem lhe ensinou tudo o que sabe sobre a sobrevivência no submundo, mas que não deseja mais que o filho siga o mesmo caminho. Juan confessa que, embora tenha tentado, não conseguiu se afastar da vida do crime e espera, através dela, conseguir os 20 mil pesos que precisa para ajudar seu pai. O jovem prefere aplicar golpes sozinho, em circunstâncias de pouca exposição e sobre alvos escolhidos a partir de alguns critérios morais.

Já Marcos representa a experiência no mundo dos delitos cotidianos. É mais velho e não sente culpa de suas práticas. Costuma passar por cima de todos os outros para atingir seus objetivos, inclusive de sua família, fato expresso pela usurpação da parte da herança de seus dois irmãos. É bastante egoísta, autoconfiante, ambicioso e carrega em seu histórico frequentes traições a seus companheiros de crime com fins à maximização do ganho pessoal. Apesar de muito autocentrado, não sabe trabalhar sozinho, partindo daí o convite que faz a Juan para substituir o seu sócio desaparecido (“necessito de uma perna”).

Grande parte da película se ambienta em plenas ruas da capital argentina. A categoria “rua” emerge como central para o entendimento do modo de vida dos dois personagens. O significado a ela atrelado é o de perigo, corrupção, criminalidade e, por outro lado, sobrevivência.¹ Marcos fala ironicamente: “Está difícil encontrar alguém honesto hoje em dia (...); eles estão aí e vão sempre estar”, ao apontar para uma série de crimes ocorrendo silenciosamente numa grande avenida. Sobreviver na rua, ou viver praticando seus golpes e evitar recebê-los, é deveras importante para esses criminosos. É necessário ser esperto, atento e dominar os códigos que lhe são próprios. Acima de tudo, ter talento. Após partilha teórica e prática do *know-how* acerca de golpes, Juan mostra-se mais inteligente do que Marcos julgou inicialmente, embora sem contar com a experiência do último.

Ao final do filme, os papéis se invertem. A malsucedida troca do cheque de 500 mil pesos indica, primeiramente, que ambos saem perdendo aquilo que aportaram. Todavia, na cena posterior, descobrimos que tudo não passou de uma grande armação arquitetada por Juan – na realidade, seu nome é Sebastián –, namorado da irmã de Marcos, por meio de uma aliança com ela e com inimigos desse último. A história dos selos falsificados, o milionário, a perda dos selos falsos, a compra dos selos verdadeiros e a revenda faziam parte do plano de Sebastián para reaver a herança roubada por Marcos de sua família.

Com esse desfecho, a trama volta-se para um terreno bem conhecido das grandes produções, isto é, a vitória do lado honesto sobre o criminoso. A bipolarização fica saliente com a recuperação do dinheiro da herança familiar e com tons de final feliz do casal do polo do “bem”, beijando-se na última cena. Como resultado, percebe-se a punição do desviante por meio da figura do Marcos, que, por sua falta de capacidade de adequação às regras morais, não deve continuar impune.

¹ Essa descrição da “rua” nos recorda da oposição entre as categorias “rua” e “casa” expressas na obra de Roberto DaMatta (1997), para quem a extensão do domínio da última para o mundo impessoal da rua pode ter responsabilidade por fenômenos como o patrimonialismo brasileiro.

3.2 O FILHO DA NOIVA (2001) [*El Hijo De La Novia*]

A produção cinematográfica argentina *O Filho da Noiva* (2001), de Juan José Campanella, com Ricardo Darín, recebeu indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro do ano seguinte. O filme centra-se na vida de Rafael, argentino de quarenta anos que está vivenciando momento muito estressante em sua vida. É dono de um restaurante, que herdou dos pais, e administrá-lo exige grandes esforços e gasto integral de tempo e energia. O personagem é construído como bastante estressado, pavo-curto e nervoso, discutindo com frequência pelo telefone. Porém suas preocupações não se limitam apenas ao mundo do trabalho. Precisa lidar com as pressões crescentes de pedido de atenção de sua namorada, mulher mais nova e bonita, além de ajudar na criação da filha, cuja guarda é compartilhada com sua ex-mulher, com a qual mantém várias brigas.

Sob essas circunstâncias, Rafael sofre um infarto, o que o fará repensar seu estilo de vida. Coincidentemente, esse é o período de reaparecimento de Juan Carlos, seu melhor amigo de infância, com quem partilhará recordações daquela época perdida e o ajudará pela amizade a reorganizar sua vida. Não podemos esquecer-nos de mencionar o fato que dá nome ao filme: a mãe de Rafael atualmente é uma senhora idosa sofrendo perda considerável de memória devido ao avanço da Doença de Alzheimer que a acomete, vivendo, por isso, num asilo, sem receber muitas visitas do filho. Por outro lado, o pai do protagonista resolve levar a cabo a ideia de realizar o único pedido da mulher que não havia atendido ao longo de décadas de vida conjugal, qual seja, casar-se com ela na igreja.

Após o infarto, Rafael resolve ver-se livre do restaurante que pertence a sua família há décadas, vendendo-o para quem possa fazer uma gestão “mais eficiente”. Contudo, enfrentar a vida de forma mais calma é, ainda, um grande desafio para o personagem principal da película, o qual segue mantendo brigas frequentes com a namorada e a ex-mulher. Ao mesmo tempo, o que lhe parece uma ideia absurda no início – o casamento religioso de seus pais, após anos de convivência conjugal e agora com sua mãe sofrendo de demência – é visto com outros olhos depois de reconhecer o amor genuíno que fora compartilhado por eles. Diante da recusa da Igreja Católica de promover o matrimônio, Rafael arma uma cerimônia com ajuda de seu melhor amigo, que é ator, com fins a agradar a seu pai – o qual crê que o evento é real. Por fim, ao final do filme, o protagonista consegue se reconciliar com sua

namorada – reconhecendo o quanto gosta dela – e decide comprar outro restaurante, pois sabe que é exatamente isso que quer continuar exercendo na vida.

A primeira questão relevante da narrativa se refere à abordagem do modo de vida das metrópoles na contemporaneidade. Rafael sintetiza o homem moderno em sua rotina tumultuada, que tende a se preocupar sobremaneira com os problemas colocados pelo mundo do trabalho – responsável por lhe sugar tempo e energia crescentes –, o que acarreta prejuízos para o relacionamento familiar. Ao sofrer um infarto, o filme tece crítica em torno desse estilo de vida, desvelando suas consequências desagradáveis – físicas e psicológicas –, cujo maior resultado é a perda de sentido e produção de vazio na vida do sujeito, fenômeno advindo do trabalho pelo trabalho. O infarto surge como situação que deixa o protagonista consciente da necessidade de mudanças. Como Rafael diz, “saber que o pior passou te dá uma espécie de poder”.

A decisão de venda do restaurante é subsequente ao infarto e podemos observar nela a emergência no filme de duas visões de como lidar com os negócios: uma que se baseia na “eficiência” e a outra no “apeço ao trabalho”. Essa última está presente quando da fundação do restaurante há décadas, no momento em que os pais de Rafael decidem montar o negócio. De trabalho basicamente familiar e de vínculo com os clientes, essa forma de lidar com o trabalho é evidenciada no relato mítico do pai de Rafael, que, num tom piegas, diz que nunca sabia se os fregueses apareciam devido à qualidade da comida ou para serem atendidos amavelmente por sua mulher. Entretanto, na atualidade, ocorre clara substituição desse cenário por outro mais competitivo e baseado nas demandas de lucratividade e eficiência. Daí advém o estresse do protagonista ao confrontá-las. Esse modelo mostra-se como uma metáfora do neoliberalismo, que foi introduzido na Argentina alguns anos antes do filme, e de suas consequências desastrosas.

Outra clivagem entre o passado e o presente se traduz nas mudanças do ciclo da vida do protagonista. O filme se inicia com crianças brincando de Zorro e jogando futebol com camisetas de Boca e River, mostrando a liberdade, a felicidade e a inocência ali reinante, sensações reforçadas pela trilha sonora ao fundo. Na tomada seguinte, já vemos nosso protagonista na vida adulta, cheio de compromissos e insatisfações, o que faz despontar no espectador a impressão clara de perda. Com o aparecimento de Juan Carlos, o amigo do protagonista, os dois passam o tempo recordando nostalgicamente a infância, ao passo que se forma

vívido contraste com Norma, a mãe de Rafael, que cada vez mais perde a capacidade de lembrar.

Após a recuperação do infarto, as mudanças na vida do personagem principal não se dão tão facilmente, ainda que a primeira delas, a venda do restaurante, assim o aconteça. Certamente que há tentativa de transformação, porém, no clímax, vemos a intensificação dos problemas do protagonista: Rafael ouve de Juan Carlos que este está apaixonado por sua namorada, e brigam; o protagonista e sua namorada rompem por um período, e ela passa a cogitar ir para a Espanha fazer pós-graduação; Rafael deseja ir viver no México, mas recebe protestos de sua ex-mulher; e o casamento de seu pai com sua mãe é negado pela igreja, uma vez que ela não tem mais discernimento da realidade.

A solução, para tantos conflitos, é Rafael encontra-se consigo mesmo. Aos poucos deixa de estar magoado com seu melhor amigo; percebe que gosta de sua namorada e se reconcilia com ela e simula o casamento religioso entre seus pais. A reorganização da vida de Rafael se dá como num passe de mágica, ao perceber a importância que há no amor. A narrativa acaba por se valer de um grande clichê hollywoodiano ao enfatizar o “amor verdadeiro” como ordenador da vida social. Por fim, a Argentina que é vista como lugar de onde se tem que deixar – no caso do protagonista e de sua namorada – para a resolução dos conflitos, volta a ser o local de estabilidade entre os dois, onde ambos continuarão residindo e onde Rafael enfrentará o desafio de administrar o novo restaurante.

3.3 O ABRAÇO PARTIDO (2004) [*El abrazo partido*]

O *Abraço Partido* (2004), do diretor Daniel Burman, é uma produção multinacional envolvendo Argentina, Espanha e França. Recebeu o Urso de Prata do Grande Prêmio do Júri do Festival de Berlim, a segunda maior premiação fornecida pelo evento. Narrado em primeira pessoa pelo jovem Ariel, o filme retrata o dia a dia de uma galeria comercial da cidade de Buenos Aires nos anos 2000. Já de início conhecemos um pouco do funcionamento da galeria e também quem ali trabalha e que relações estabelecem entre si. Enquanto microcosmo social, a galeria se apresenta como espaço multicultural, na medida em que nela convivem comerciantes coreanos, italianos, rabinos, argentinos e andinos, distribuídos em estabelecimentos como *lan house*, restaurante, salão de beleza, loja de roupas, loja

de concerto de rádios, agência de viagens (na verdade, um estabelecimento de empréstimos), etc.

Após apresentação geral, a narrativa se centra na vida de Ariel, argentino de vinte e poucos anos, que abandonou a faculdade de arquitetura e agora ajuda a mãe no balcão da loja de roupas dela. De família de origem judia e polonesa, o protagonista deseja a qualquer custo obter passaporte polonês para poder viver na Europa. Para isso, precisa convencer sua avó materna a lhe dar os documentos que faltam, tarefa um pouco complicada devido aos traumas nela deixados pelas perseguições que sofreu dos nazistas na Segunda Guerra – motivo da emigração para Argentina. Ariel com frequência se entedia e se irrita com a relação mantida com a mãe e a avó.

A película é filmada com câmera solta e muitas vezes com zoom, o que fornece ao espectador a impressão de movimento constante e profundidade. Ao longo das cenas, descobrimos que o principal conflito nutrido pelo protagonista é com relação à ausência de seu pai. Quando era muito pequeno, seu pai partiu para Israel a fim de lutar na Guerra do Yom Kippur (1973), estabelecendo-se naquele país desde então. Até hoje lhe envia ajuda financeira e fala por telefone com sua mãe; contudo, Ariel não tem o mínimo interesse em manter contato. A única imagem que tem do pai é a do vídeo em que é um bebê e está se submetendo ao ritual judaico da circuncisão, e seu pai passa rapidamente pela câmera. Tem poucas lembranças dele também.

Sabemos mais alguns dados referentes à vida do narrador: que sua ex-namorada está grávida de outro homem; que ele mantém um caso com a loira que cuida da *lan house*, mulher que se relaciona com um velho – o dono do estabelecimento –, mas que Ariel não sabe exatamente qual o tipo de relação há entre os dois. A narrativa se vale do estereótipo da loira “gostosa” e oportunista para caracterizá-la.

A certa altura do filme, o protagonista já é considerado “tecnicamente polonês”, estando apto a partir. Contudo ocorre um fato que altera o seu plano: o retorno de seu pai. O velho vem de mudança para Buenos Aires e compra uma das lojas da galeria. Ariel evita conversar com ele inicialmente. Contudo, mais tarde, descobre o real motivo para o fato de seu pai ter ficado mais de duas décadas longe e não ter participado da sua criação: o homem fora traído por sua mãe com outro comerciante da galeria e resolvera ir embora da Argentina. A partir dessa revelação,

dispõe-se a conversar com ele, perdoa-o aos poucos e o filme termina com um abraço entre eles, o abraço daquele que partira, mas que voltou agora.

Essa produção cinematográfica tem como grande mérito a ambientação do cotidiano de uma galeria portenha, descrevendo-nos por meio de um de seus membros as particularidades daquele microcosmo social. Vivenciamos a partir da interlocução do protagonista com o espectador as especificidades daquele universo que simplesmente os frequentadores habituais não reparam, em especial, a sociabilidade ali ocorrida. Percebemos relações de amizade simbolizadas pelo compartilhamento rotineiro de *leicaj*, uma torta judia; conflitos como o expresso pela infidelidade da mãe de Ariel com outro comerciante e o ressentimento do protagonista com a ausência do pai; as relações políticas por meio das assembleias dos comerciantes daquele local; a competição com outra galeria através de corridas com um carrinho de carga, as quais podem render dinheiro para a compra de ar-condicionado para a galeria, por exemplo.

A galeria comercial também tem o poder de representar microssociologicamente a própria Argentina – e em especial, a sua capital – enquanto espaço/território onde confluem povos de origens diversas. Essa característica de multiplicidade é amplamente vinculada à formação da nação argentina no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Note-se que, nessa obra cinematográfica, a galeria é compreendida como espaço de relações etnicamente plurais e “simétricas”. Devemos enfatizar a conversação entre o protagonista e os dois coreanos, os Kim, acerca dos motivos de sua vinda: eles formam um casal que sofria a proibição de contrair matrimônio entre si; advém desse fator a decisão de emigrarem para o país rio-platense. Apesar de não terem verbalizado satisfação de viver na Argentina, fica patente que o país sul-americano representa local mais aberto para sua vida e sem o tabu que os incomodavam no país de origem.

Em que pese a descrição da vida social da galeria e de seus membros, a ênfase da narrativa recai sobremaneira sobre a vida particular do jovem Ariel. Os conflitos intergeracionais são bastante acentuados, mostrando que as demandas do jovem não condizem com as expectativas construídas pela sua mãe e sua avó com relação a ele. Cena clara disso é o diálogo mantido por Ariel com sua mãe:

- Vas a ver vos cuando tengas hijos.
- Perdón, ¿quién te dijo que voy a tener hijos?
- Matame, por favor, matame (...).
- Mamá, ¿ustedes no aprenden nunca? Ustedes se casan, tienen hijos, se divorcian, hacen lo que quieren ¿y después pretenden que sus hijos tengan hijos?
- Amamos la vida. (O ABRAÇO PARTIDO, 2004)

O trecho acima expõe as diferenças intergeracionais entre as mentalidades dos personagens. Enquanto que para sua mãe é de importância crucial a instituição do casamento e seus frutos, Ariel insinua que não terá filhos, o que a escandaliza. A frase “amamos a vida” mostra que, para ela, o significado da existência está atrelado a originar descendência, ainda que possa enfrentar condições adversas como separações.

Cabe-nos ressaltar também que o plano de fundo da Argentina engloba dificuldades econômicas. A cena da venda por parte do comerciante Osvaldo de seu estabelecimento é significativa, pois gera insegurança aos outros comerciantes se eles não serão os próximos a fechar as portas. A busca de Ariel pelo passaporte europeu – acessado por meio da descendência polonesa – e a tentativa de seu amigo de procurar se há ascendência europeia na família – ou mesmo através de seu namoro com uma estrangeira – mostra a tônica de, naquela época, a Europa ser vista como a terra das oportunidades diante da crise econômica argentina. O que é mais significativo, contudo, é que a tentativa de fuga do protagonista tem mais relação em livrar-se dos laços familiares – e, de alguma forma, da ausência do pai, ainda que não pretendesse encontrá-lo se fosse para o continente europeu.

O retorno do velho homem desestrutura os desejos de fuga do personagem principal. A reconciliação com ele simboliza o abandono da ideia de deixar a Argentina, mostrando que a resolução do conflito familiar soluciona o problema de ordem social mais ampla. A primeira conversa entre os dois é muito tensa. “Tu partes para salvar todos os judeus do mundo, mas não podias ficar para salvar um”, afirma o filho. A cena seguinte, da conversa de Ariel com a mãe, é constrangedora: trata-se da confissão por parte dela de que havia traído o marido. Para o jovem, isso é o bastante para entender o significado da ausência do pai; afinal, enquanto homem que preza a fidelidade, Ariel compreende as consequências advindas da traição. Com isso, o conflito entre pai e filho parece ter desaparecido. Resulta, assim, um desfecho que pode ser visto como relativamente conservador, em que a desestrutura das relações familiares advém do desvio de comportamento materno.

A escolha dos nomes de Elias e Ariel parece não ter sido ocasional, remetendo a diálogo com ritos judaicos e obras literárias. No primeiro caso, o nome Elias, que é o do pai do protagonista, refere-se a um profeta que tem papel importante no *Pessach* (Páscoa Judaica) e no *Brit milá* (circuncisão). Na comemoração da Páscoa, os judeus têm o hábito de abrir a porta da residência para a entrada do Profeta Elias, assim como reservar uma cadeira e um cálice de vinho à mesa para ele (LDS, 2014). Em outras palavras, Elias está, ao mesmo tempo, presente simbolicamente e ausente fisicamente junto à família. O seu retorno físico é esperado algum dia pelos judeus. Um paralelo pode ser feito com o personagem no filme: vive distante em outro país, mas não está totalmente ausente; sua presença se dá através de telefonemas frequentes e envio de dinheiro. Posteriormente, reaparece em Buenos Aires.

O ritual do *Brit Milá*, circuncisão a que é submetido o menino na tradição judaica, também conta com a figura do Profeta Elias. No rito, destina-se uma cadeira vazia ao Profeta Elias, que os judeus creem que está presente, a partir de interpretação de uma passagem da Bíblia (BETTENCOURT, 2014). Em *O Abraço Partido*, há uma referência à circuncisão de Ariel: a única imagem que o protagonista possui com seu pai é o vídeo no ritual e, mesmo assim, apenas durante poucos segundos em que este passa em frente à câmera. Isso parece novamente voltar-se à questão ambivalente da presença/ausência paterna em diálogo com a própria figura do Profeta Elias para os judeus.

Por sua vez, o nome Ariel tem ressonância no imaginário latino-americano devido à publicação de um famoso ensaio do uruguaio José Enrique Rodó, em 1900, cujo título era apenas “Ariel” (RODÓ, 1991). Dirigido aos jovens latino-americanos, a obra dialoga diretamente com a peça alegórica *A Tempestade*, escrita por William Shakespeare em 1611, em que um de seus personagens se chama Ariel (SHAKESPEARE, 1991). Rodó enxerga nele o idealismo, a espiritualidade e a criatividade latino-americana em oposição a Caliban, também personagem da peça shakespeariana, que é síntese do materialismo e utilitarismo que Rodó associa aos norte-americanos. Ao escolher o nome de Ariel para o protagonista do filme, a produção pode ter optado por intertextualidade com essas obras, o que poderia explicar a permanência do personagem do filme na Argentina como forma de resistência ao utilitarismo que tornar-se “polonês” – e ir para os países do Norte – significaria.

3.4 O OUTRO (2007) [*El outro*]

O *Outro* (2007), do diretor argentino Ariel Rotter, também se constitui num filme produzido por vários países, a saber, Argentina, França e Alemanha. À semelhança de *O Abraço Partido*, foi coroado com o Urso de Prata do Grande Prêmio do Júri do Festival de Berlim de 2008. O ator Julio Chávez também foi premiado no mesmo festival na categoria de Melhor Ator.

O filme inicia com o protagonista submetido a um exame oftalmológico que o diagnostica com problemas de visão e conseqüente necessidade de uso de óculos. Na hora do preenchimento da ficha, descobrimos que o personagem se chama Juan Desouza, advogado de 46 anos, casado. Na realidade, as perguntas da médica são mais do que retóricas: ela mesma já sabe as respostas, visto que é sua esposa. Ao fim da consulta, ela lhe revela que é provável que esteja grávida. As perguntas sobre a identidade do personagem será uma tônica no filme. Essa primeira cena é muito importante para o desenrolar da trama, pois marca a identidade “verdadeira” do protagonista.

O ritmo de desenvolvimento das cenas é bastante lento e o filme se caracteriza por poucos diálogos, com a câmera basicamente parada. O enredo é circular – conhecemos alguns dados de Juan, sua rotina em dar banho no pai doente, por exemplo, e voltaremos a ver isso no final da película. Essa rotina se quebra pela necessidade do personagem principal deixar Buenos Aires por dois dias para resolver um caso trivial de advocacia no interior do país, em Entre Ríos.

Juan viaja até a província de ônibus. Ao tentar sair de sua poltrona para o desembarque, descobre que o homem ao lado está morto. Observa o nome na mala do companheiro de viagem e sai rapidamente do veículo. Após isso, lida com um colega, num escritório de advocacia, com o caso da propriedade de outro cidadão falecido, tarefa pela qual viajou. Podendo retornar prontamente à capital federal, Juan decide ficar na cidadezinha.

Nesse ponto, o protagonista explora as possibilidades de outros “eus”, ou como sugere o título do filme, simplesmente ser “o outro”. Ao cadastrar-se num pequeno hotel, Juan utiliza o nome do cliente falecido do seu colega advogado e acrescenta idade, profissão e número de carteira de identidade fictícios. Torna-se Emilio Granelli, arquiteto argentino de 45 anos, casado, que veio de Buenos Aires. Muda de hotel. Assume-se com o nome do homem que morrera ao seu lado do

ônibus. É, agora, Manuel Salazar, médico argentino de 45 anos, que veio da capital federal por motivos de trabalho. Declara seu estado civil como solteiro, possivelmente devido ao ar de flerte da atendente ao preencher sua ficha.

Juan assume em mais duas ocasiões identidades diferentes. Quando vai ao velório do homem que morrera no ônibus, passa-se por alguém que atenderia pelo nome de Lucio Morales, que conhecia de vista o defunto. Na sequência, quando termina na cama com a filha do falecido – em cena baseada apenas em troca de olhares – apresenta-se também como Lucio e, por força da moça, acrescenta que tem dois filhos, Rocio e Martín, e deixa implícito que é casado. Por fim, retorna a Buenos Aires para a sua rotina, voltando simplesmente a ser Juan Desouza, advogado de 45 anos, tendo um pai que não consegue se banhar sozinho e a esposa possivelmente grávida.

O objetivo da narrativa é colocar em xeque a questão da identidade, do modo que se classificam cotidianamente as pessoas a partir de categorias como idade, estado civil, país, cidade de origem, profissão e nome. Longe da cidade em que habitualmente reside, Juan entra no processo de experimentações de outros “eus”. Isso possivelmente é resultado do processo de transformação em curso: será pai e esse fato acarretará responsabilidades e assunção de novos papéis sociais, o que lhe gera ansiedade. A necessidade de usar óculos é outra mudança que está em jogo. Trata-se de demarcação metafórica das mudanças em curso: os óculos entram como objeto que denota forma alternativa de ver e se relacionar com o mundo. Ao chegar em casa, após retorno da viagem, a primeira coisa feita por Juan é pôr os óculos que sua esposa lhe buscara. De fato, isso representa outro olhar que é necessário diante da vida, ótica que lhe exige mais maturidade, nitidez e precisão para a criação de seu descendente.

O ponto central da trama refere-se à tentativa de fuga das categorias utilizadas cotidianamente de apreensão da identidade alheia. Juan deseja ver-se livre dessa conexão com a realidade, ao menos por alguns dias. Por isso, recusa o máximo possível a companhia do companheiro de profissão e seu convite para almoçar e ficar na cidade com ele. Ainda assim, o protagonista é flagrado ao sair de um bar e obrigado a ir a um bordel na estrada com o colega advogado. “Entra que eu te levo”. Foge da casa de prostituição caminhando durante horas pela rodovia. Essa caminhada um tanto bizarra simboliza o desconforto frente às circunstâncias que o conecta a sua identidade “verdadeira” num momento que gostaria de dedicar

a sentir-se como outro homem, mas que é impedido pelo colega que sabe realmente quem ele é.

O clímax do filme se desenvolve no momento em que o personagem principal encontra-se dormindo no hotel e é acordado pela dona do estabelecimento devido à ocorrência de uma emergência. Por ter se apresentado como médico, a senhora lhe pede que preste socorro urgente a uma hóspede que teve uma parada cardíaca. Sabendo da sua falta de conhecimento em medicina, Juan simplesmente quer fugir dessa situação, “Chame uma ambulância”, ao que lhe responde a senhora que a ambulância vai demorar e a vítima do ataque necessita atendimento imediato.

Essa é a única cena relativamente cômica do filme e é a que mostra escancaradamente a oposição entre o desejo de liberdade do sujeito e as imposições e limitações do meio. Ao cadastrar-se naquele hotel, a Juan lhe pedem o documento de identidade, que, por demorar a buscá-lo no bolso – documento alheio que não possuiria –, a atendente o exime de apresentá-lo. “Não se lembra do número?”. Essa situação já indicava limitações ao exercício de outro eu. A cena a que se encontra Juan posteriormente – a da emergência – lhe é mais passível de desmascará-lo. Obrigado a prestar socorro, o protagonista consegue reanimar a mulher com respiração boca a boca e retirar-se da hospedaria no momento de chegada dos paramédicos.

A narrativa do filme *O Outro* nos indica que, embora haja a tendência de massificação do sujeito na contemporaneidade (em que utilizamos categorias superficiais de classificação mútua), a assunção de outros papéis sociais – a experiência de sermos o outro – leva-nos a situações imprevistas e potencialmente desastrosas. Dessa maneira, o filme reforça a ideia de que a identidade é forjada intersubjetivamente com expectativas precisas a determinados papéis sociais.

3.5 O SEGREDO DOS SEUS OLHOS (2009) [*El Secreto de Sus Ojos*]

O aclamado *O Segredo dos Seus Olhos* (2009), de Juan José Campanella, com Ricardo Darín, foi prestigiado com a premiação de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar de 2010, sendo a segunda produção argentina a receber o título. A primeira se tratou de *A História Oficial*, de 1986. Essas são as únicas produções latino-americanas a receber o Oscar até hoje.

Nas primeiras cenas do filme, tomamos contato com o protagonista Benjamín Espósito, investigador aposentado que se dedica à árdua tarefa de criar um romance com base no caso que mais marcou sua carreira na justiça argentina: o de uma jovem que fora brutalmente estuprada e assassinada no início dos anos setenta. Ainda que o personagem apresente dificuldades de escrita, aos poucos ficamos cientes dos fatos transcorridos há duas décadas e meia, mesmo que ele rasgue as páginas do romance que escreve. Isso se configura como um recurso metanarrativo.

Retornando no tempo, a trama se centra na investigação do estupro e assassinato de uma jovem esposa. Benjamín, que a princípio se irrita por ser enviado a investigar esse caso – que saía de sua alçada institucional –, comove-se ao chegar à cena do crime e, mais ainda, ao verificar o estado abalado do marido da vítima, Ricardo Morales. Nesse cenário, o investigador conhece sua nova superior, a advogada Irene Hastings, doutorada recentemente nos EUA, por quem se apaixona, mas a quem não tem coragem de revelar seus sentimentos devido ao abismo socioeconômico existente entre eles. Na investigação, ele conta com a ajuda dela e, principalmente, de seu auxiliar Sandoval, figura construída como o típico bêbado, responsável pelos momentos cômicos da trama. Todavia, empecilhos para o desenrolar da busca do culpado são colocados pelo juiz Fortuna, homem que simboliza o convencionalismo, o conservadorismo, a ordem e a hierarquia, não permitindo o desvio dos protocolos solicitado por Benjamín.

Por meio de pequenas intuições – um olhar numa foto do álbum da moça –, o protagonista chega à conclusão que o assassino possivelmente seja Isidoro Gómez, um amigo de infância da vítima, por quem ele era obcecado. A captura do criminoso envolve roubo de carta da tia do suspeito e uma perseguição num estádio de futebol lotado. Entretanto, o fato que mais choca o investigador é a obstinação do marido da assassinada, que passa grandes horas da semana numa estação de trem a espera de encontrar o criminoso. Uma vez encontrado por Benjamín, o assassino confessa o crime e é preso.

Porém, a situação política da Argentina é conturbada e o poder judiciário vai perdendo sua autonomia. A pauta que se coloca é a perseguição a “comunistas subversivos”. Devido a boas relações de Gómez com o governo, o rapaz consegue ser solto. Na mesma noite em que Benjamín e Irene resolvem consumir o seu amor – após a narrativa evidenciar grande atração mútua entre eles –, Sandoval é assassinado ao ser confundido com Benjamín. Não resta muito tempo para fugir de

Gómez. O investigador se vê obrigado a deixar Buenos Aires para se esconder na província de Jujuy, partindo de uma estação de trem em que se despede da advogada.

Nesse momento a película salta para o presente, em que Irene e Benjamín voltam a se encontrar depois de muitos anos. O protagonista se mostra desejoso de descobrir o paradeiro de Morales, o marido da vítima assassinada, e de Gómez, o assassino. Descobre o esposo da vítima numa fazenda, onde vive sozinho há mais de vinte anos. Após Benjamín pressionar Morales, recebe a resposta de que este matou Gómez. Desconfiado, o protagonista retorna à fazenda e testemunha a cena chocante de que o assassino tem sido mantido em cativeiro privado há 25 anos pelo marido da jovem estuprada. “Você disse prisão perpétua”, justifica-se Morales. Por fim, a narrativa chega a seu desfecho com Benjamín tomando coragem em finalmente levar adiante algum relacionamento com Irene, indo ao seu encontro no escritório do Tribunal de Justiça.

O Segredo dos Seus Olhos, pela complexidade e beleza estética, faz jus a todo o êxito conquistado. A trama coloca bastante ênfase nas características psicológicas dos personagens principais. Desde a primeira cena, fica claro que existe uma paixão latente entre Benjamín e Irene, que são construídos de maneira bastante diferente. O primeiro se apresenta como um homem irritadiço, pavio-curto, fechado, obstinado e medroso em relação às suas emoções. Já a segunda, é uma jovem recém-chegada dos EUA, séria, sóbria, rígida, decidida, correta, mas compartilhando a mesma sede de justiça de Benjamín.

No início da investigação, já vemos o protagonista descontrolado com um colega de trabalho rival, o qual coloca na cadeia dois homens que não condizem com as descrições do suspeito feitas pelas testemunhas. A narrativa expõe a falta de ética de um dos membros do tribunal argentino, que havia mandado dois pedreiros pobres – sendo um vulnerável também por ser imigrante boliviano – serem torturados até a confissão de um crime não cometido por eles. O viés crítico da narrativa se expande quando da irrupção de mudanças institucionais sinalizadoras da proximidade da ditadura. Afinal, os personagens demonstram bastantes dificuldades em encontrar o criminoso e este é simplesmente solto devido a boas relações. Percebem-se, portanto, as mudanças políticas como símbolo da impunidade e da corrupção jurídico-policial relacionadas ao regime militar.

Nesse sentido, aquele que antes era o criminoso passa a ser uma pessoa importante na busca e captura dos “subversivos comunistas”. Isso permite que Gómez possa se vingar de Benjamín – o que resulta na morte por engano do amigo bêbado, Sandoval. Mais do que isso, a ditadura também significa o corte de chances de desenvolvimento de amor entre o protagonista e Irene.

O abismo existente entre o casal é acidamente exposto por Romano. Esse último, funcionário rival do protagonista, solta Gómez como forma de vingança. Ao querer saber o motivo da libertação do preso, Benjamín é ameaçado de perseguição e ouve de Romano, que ele não deveria “ficar andando com a doutora”. Pois ela estudou em Harvard, é uma Hastings, advogada rica, jovem e intocável. Já ele é apenas um argentino, de sobrenome insignificante, perito criminal pobre, velho e, o pior de tudo, não é intocável. Eis a grande oposição social erguida entre os dois e que intimida tanto Benjamín. Afinal, ele sabe que a tendência é que ela se case com um engenheiro rico. Entretanto, ao passar a ser evitada por ele, ela deseja mostrar-lhe que não é “intocável” – ao menos, não no sentido literal da palavra.

Também se pode visualizar mudança da abordagem do protagonista para com Irene. Se durante muito tempo ele reprimiu seus sentimentos amorosos – devido à grande distância social (e posteriormente física) entre eles – ao fim do filme vemos que Benjamín finalmente toma coragem para enfrentar seus sentimentos. Em partes, isso pode ser explicado pela descoberta do paradeiro de Gómez, cujo destino desconhecido durante muito tempo foi um tormento para o protagonista, e certamente era indissociável das lembranças que tinha de Irene.

Dois detalhes significativos exploram essa alteração de disposição do protagonista. O primeiro é o seu rabisco numa folha de papel, “Temo”, que é apresentado ao espectador na parte inicial do filme. No desfecho, Benjamín acrescenta um A entre as sílabas, resultando em “TeAmo”, denotando a superação de seu medo. Outra cena cheia de simbolismo é a final, em que Irene fecha a porta do seu escritório ao receber o personagem principal. A narrativa brinca bastante com a oposição “porta aberta vs. porta fechada” da sala da advogada em várias ocasiões, em que porta aberta diz respeito a conversas públicas; e a fechada, a conversas privadas. Quase sempre as conversas entre o casal se davam de porta aberta no passado devido à distância profissional que mantinham.

Esses são pormenores importantes que ajudam a compreender a obra. Porém o mais relevante a ser dela apreendido é a sua reflexão acerca de justiça.

Diante da corrupção e do aparelhamento dos órgãos judiciais, o marido da vítima estuprada e assassinada não pode contar com o Estado para fazer cumprir a pena atribuída ao criminoso. Dessa maneira, decide pela “privatização” da justiça. A cena em que Benjamín o flagra alimentando o preso no cativoiro é realmente assustadora, pois leva o espectador a pensar no significado de viver 25 anos isolados numa fazenda, dedicando-se a manter preso o estuprador e assassino de sua mulher. O filme parece nos interrogar se Morales não se iguala (ou se aproxima) à perda de “humanidade” do criminoso, tornando-se também moralmente desviante e mentalmente insano por sua atitude.

A defesa do marido da vítima é a de que apenas cumpre o que a justiça argentina deveria ter feito (“prisão perpétua”), se não fosse corrupta. A pena pela qual Morales zela, de fato, não é arbitrária. Porém isso levanta a questão acerca da forma mais ética de lidar com um alguém que cometeu um crime daquele porte. Pois se é visível traços de insanidade no ato do marido, este também não o seria se praticado pelo Estado? Essa é o principal questionamento que o filme coloca, mas que não ousa responder. O nome do marido, Morales – plural da palavra “moral” em espanhol – também parece carregar a indicação do tema que o personagem encarna e possivelmente seja escolha deliberada da narrativa.

Por fim, resta a questão do olhar e do segredo, relação que remete título do filme. Em muitas cenas, a trama tem seu rumo trilhado a partir dos significados de olhares, como na descoberta de quem seria o assassino, que se dá por meio da percepção por parte do investigador de que, em algumas fotos da vítima, havia sempre um rapaz com olhar fixado na moça. Quando capturado, o assassino não confessa o crime, o que leva Benjamín a crer que agarrara o homem errado; entretanto, basta um olhar de Gómez para o decote de Irene para levá-la a intuir que ele é realmente o assassino. Há também a foto tirada numa festa do escritório de justiça em que o protagonista é capturado encarando Irene. Esses detalhes sustentam o argumento da película de que, conforme expressa Benjamín, “os olhos falam” e, a partir deles, segredos e questões individuais importantes se revelam mais por olhares do que por palavras.

4 PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS

Neste capítulo, serão interpretadas cinco produções cinematográficas brasileiras que obtiveram êxito no exterior no novo milênio: *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Tropa de Elite* (2007) e *Lixo Extraordinário* (2010). A reflexão acerca dos filmes contará com descrições do desenvolvimento do enredo para situar o leitor que não os tenha assistido. Ao mesmo tempo, serão analisados aspectos importantes das obras, tais como desfecho, personagens, temáticas, conflitos, imagens, etc.

4.1 CIDADE DE DEUS (2002)

A película *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, acumulou quatro indicações ao Oscar de 2004, nas categorias de Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Fotografia. É uma das obras cinematográficas brasileiras mais exitosas da atualidade, tendo percorrido o mundo.

Cidade de Deus retrata dois momentos de uma favela homônima localizada na zona oeste do Rio de Janeiro: o seu crescimento no início dos anos 1960 e, posteriormente, a sua consolidação enquanto grande núcleo urbano permeado pelo tráfico de drogas no final da década de 1970. O filme é narrado por Buscapé, rapaz negro e pobre de 16 anos, que é aficionado por fotografia e que deseja ter uma câmera própria. A partir do relato desse membro da comunidade, a história ganha verossimilhança nas descrições dos eventos e personagens envolvidos naquele ambiente.

O enredo começa “in media res” com uma grande perseguição na favela atrás de uma galinha que fugiu antes de ser abatida. Ela para exatamente junto ao protagonista que, no momento de agarrá-la, percebe-se exatamente entre um grupo de policiais às suas costas e o de traficantes armados à sua frente, que buscavam a ave. Essa é a metáfora para a situação que permeia grande parte das vivências ambíguas do protagonista, “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”.

Logo há um salto para o passado: vivenciamos o cotidiano da Cidade de Deus, uma vila “muito longe do cartão-postal do Rio”, em que pessoas que não tem onde morar, ou que são expulsas de suas antigas residências por incêndios e enchentes, ali se estabelecem cada vez mais frequentemente. Nesse contexto,

conhecemos os pequenos crimes cometidos por alguns jovens moradores da favela, como, por exemplo, assaltos e saques ao caminhão de gás. Em especial, existe o chamado “Trio Ternura”, composto pelos rapazes “Marreco” – irmão do protagonista –, “Cabeleira” e, “Alicate” e que, após cometerem pequenos roubos, decidem arriscar-se a assaltar um motel movimentado, contando com ajuda de Dadinho, uma criança que ficaria de guarda. O intento é bem-sucedido, porém, mais do que isso, presenciamos que Dadinho extrapola o entendimento do crime enquanto meio de acesso maior a bens materiais não presentes na comunidade pobre: o menino invade o motel e assassina muitos dos clientes por prazer em matar, enquanto o trio escapa imaginando que a polícia havia chegado.

Ademais, nesse período, são descritos outros personagens secundários da trama e seu destinos; Cabeleira e Marreco, após o assalto ao motel, deixam em partes a vida de malandro, sendo em seguida assassinados. Conhecemos Paraíba, dedo-duro da comunidade, que, depois de saber da traição de sua mulher, enterra-a viva. E também, vemos um pouco da infância do narrador, que deseja apenas quando crescer não ser nem policial nem bandido.

Com a passagem do tempo, estacionamos no ano de 1979. Cidade de Deus deixa de ser uma comunidade pobre para ser tornar uma favela de grande contingente populacional com casas muito precárias dispostas em cima de um morro. Se antes havia grupos de rapazes e crianças envolvidos em furtos e assaltos em outros bairros, agora a atividade mais rentável se torna a venda de maconha e cocaína, e ser bandido respeitável atrela-se a ser dono de “bocas de fumo”. Porém ser proprietário de um local de venda e produção de drogas estimula cobiça de muita gente.

Dadinho – chamado agora de Zé Pequeno – torna-se o traficante mais perigoso e, conseqüentemente, respeitado da comunidade por meio da perseguição e assassinato de traficantes rivais da região. Sua ambição de ser “o dono da Cidade de Deus” o faz eliminar quase totalmente a concorrência no local, restando apenas a “boca” de Cenoura fora de suas posses. Em que pese o desejo de tomá-la, Zé Pequeno não o faz devido à intermediação de seu braço-direito no crime, Bené, que mantém boas relações com Cenoura.

No meio desse cenário, o narrador, Buscapé, de 16 anos, é um jovem cujas maiores preocupações são perder a virgindade, conquistar o coração de uma amiga e conseguir um modo de vida que lhe permita ascensão social. Tenta trabalhar num

supermercado, mas o pagamento baixíssimo o afasta de lá. Cogita também em fazer alguns assaltos, mas sabe que não é o caminho que deseja seguir. Por fim, arranja um emprego de jornalista para estar mais perto de um veículo de comunicação, pois, no fundo, deseja ser fotógrafo profissional.

Na esteira da busca de seus desejos, o protagonista vivencia a guerra sangrenta entre as facções de Cenoura e Zé Pequeno, o qual, após o assassinato de Bené, vislumbra a oportunidade de monopolizar o comércio de drogas da região. Vendo-se menos poderoso, o traficante Cenoura sabe que precisa arregimentar gente para o seu lado e um dos seus mais importantes apoiadores é Mané Galinha, que tem grande sede de vingança de Zé Pequeno. Mané era apenas um homem comum sem desejo de entrar no mundo do crime, mas que se torna inimigo número um de Zé por este ter matado seu irmão e estuprado sua namorada.

Por fim, em face do número crescente de mortes, a atenção da imprensa volta-se para a comunidade, mas sem possibilidade de retratar de perto o conflito. Essa é a deixa para o protagonista: por ser morador da Cidade de Deus, Buscapé consegue captar de dentro os momentos mais marcantes da guerra como uma câmera fotográfica, e, com isso, ascender ao posto de estagiário em fotografia no jornal em que trabalha.

Esse conflito entre as duas facções de traficantes é marcante na narrativa a partir de sua metade. A película acaba por nos apresentar dicotomicamente os líderes dos grupos: Zé Pequeno é caracterizado como um bandido frio, sanguinário e ambicioso, que não sente remorsos em usar crianças em seu bando e matá-las nem em estuprar mulheres. Ele não hesita em passar por cima de qualquer adversário. Já Mané Galinha é um líder que não simpatiza com o crime organizado, mas que entra nele por vingança pessoal. Não admite a morte de inocentes, incomoda-se em presenciar crianças no conflito e tenta utilizar violência só quando necessário. Como afirma o narrador, “é o feioso do mal contra o bonitão do bem”.

Entretanto, o final dessa produção cinematográfica não é generoso com nenhum deles. Zé Pequeno é executado por uma gangue de crianças, após ele ter pagado suborno para ser solto pelos policiais que o prenderam. Mané Galinha, o bandido do bem, é assassinado também por um menino de seu grupo, que havia se juntado em busca de vingar o pai, segurança morto por Mané num assalto. Cenoura, traficante aliado de Mané Galinha, termina sendo preso pelos policiais. Tiago, um rapaz viciado de classe média, é morto no conflito também.

Claramente, os grandes envolvidos na guerra entre as quadrilhas são mortos ou presos. O significado subjacente à narrativa é moralista: não há salvação nesse mundo do crime, mesmo que se seja um bandido com escrúpulos. O final expressa punição aos principais envolvidos com o tráfico de drogas, mostrando que esse caminho que possibilita conquistas relativamente rápidas em termos materiais está fadado à destruição de quem o segue.

Por outro lado, vemos no protagonista Buscapé a premiação por sua conduta e forma de ver a vida. Inserido naquele contexto, ele até pode ter chegado a cogitar se tornar um assaltante – e frequentemente usar maconha –, fatos que podem afastá-lo um pouco da identificação por parte do espectador mais conservador; no entanto, a busca de ascensão social por meios convencionados como honestos o põe num posição à margem dos conflitos da comunidade e lhe dá legitimidade e aceitação perante o público médio-classista. Configura-se, assim, como antítese dos traficantes.

O desfecho para esse personagem é bem otimista: são fornecidos indícios de que poderá subir na carreira de fotografia e seus maiores desejos são atendidos. Afinal, o narrador queria ter uma máquina fotográfica, um emprego e perder a virgindade. A câmera é dada por Zé Pequeno; o emprego conseguido pelas fotos exclusivas; e a virgindade tirada com uma jornalista da redação. Certamente que o ato sexual entre os dois não é impossível; entretanto, podemos nos perguntar qual a probabilidade de um rapaz negro, de 16 anos, da periferia, relacionar-se com uma jornalista branca, de 30 anos, de classe média? Ao não evidenciar as distâncias sociais entre as classes, a película acaba por distanciar-se de um viés crítico e optar por um final mítico em que ocorre premiação do comportamento honesto e destruição do moralmente desviante.

A temática da vingança também é acentuadamente retratada no filme. Ela é um dos eixos que estabelece redes de sociabilidades entre os personagens: quadrilhas e grupos são formados a partir da vontade de revanche contra aqueles que tiraram a vida de seus entes queridos. A matança que se segue ao desejo de vingança pessoal dos personagens evidencia que, em tais comunidades dominadas pelo narcotráfico, a vida tende a valer e durar pouco. Mais uma vez, vemos que, para a narrativa, o rompimento com a lógica da justiça pelas próprias mãos é a saída para o círculo vicioso da violência: Buscapé teve um irmão assassinado por Zé

Pequeno; porém, ao negar a busca de vingança, ele pôde fugir de ser parte da trama da violência do tráfico.

A película possui, no final das contas, grandes méritos ao contar as biografias de determinados personagens que vivem em uma comunidade carioca, baseando-se livremente em eventos e pessoas reais. Seu sucesso é justo, em que pese alguns de seus elementos “míticos” no desfecho.

4.2 CARANDIRU (2003)

O filme se baseia no livro “Estação Carandiru”, escrito pelo famoso médico brasileiro Dráuzio Varella, inspirado em fatos reais vivenciados pelo autor (VARELLA, 2003). A produção cinematográfica, dirigida por Hector Babenco, foi agraciada com o prêmio de Melhor Filme do Festival de Cartagena e dois prêmios na Festival de Havana, além de outros festivais. Recebeu muitas indicações – inclusive disputou a Palma de Ouro do Festival de Cannes – e foi rodada em muitas festivais.

A trama é narrada por um médico que inicia o seu trabalho na Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, a maior prisão latino-americana à época, localizada na cidade de São Paulo. Diante do grande alastramento do vírus HIV nas prisões ao fim dos anos 80, o personagem principal – ao qual não se atribui nome, apenas é chamado de “doutor” – resolve levar adiante voluntariamente uma política de conscientização da importância do uso de preservativos e do não compartilhamento de seringas entre os presos.

Ao chegar ao Carandiru, o médico se depara com uma realidade assustadora: superlotação das celas; ausência de higiene e de infraestrutura; uso e venda de maconha, cocaína e crack; contingente relevante de presos morrendo devido a AIDS; violência e abusos entre os apenados. Apesar de chocado com essa realidade, o narrador segue em frente com suas funções no ambulatório, tendo como ajudantes alguns dos presidiários. Decide que não deve julgar os crimes que cada uma daquelas pessoas cometeu para estar naquele lugar, afinal, a sociedade já tinha seus juízes.

Aos poucos, o protagonista se ambienta com a prisão e com seus moradores, desenvolvendo uma relação amistosa com eles. Descobre os motivos que levaram muitos dos presos para lá, por meio de relatos individuais. A narrativa enfoca uma

miscelânea de histórias de vida. Conhecemos Majestade, um ladrão de carros que teve filhos com duas mulheres, uma das quais incendiou seu apartamento, o que chamou a atenção da polícia até ele. Nego Preto, figura muito respeitada na cadeia, foi preso após ter sido entregue pelo cúmplice de um assalto a uma joalheria. Deusdete é um jovem que foi encarcerado após matar dois homens que abusaram de sua irmã. O irmão de Deusdete, Zico, também é seu companheiro de cela, tendo parado lá por envolvimento com venda de drogas, estando agora viciado em crack. Já Seu Chico é um senhor que está há muito tempo preso e, embora tenha 18 filhos, apenas agora uma de suas filhas, a caçula, parece querer conhecê-lo.

Os relatos dos detentos ao médico saem do nível verbal para ganharem vida na tela, intercalando-se com o desenvolvimento da trama no cotidiano da prisão. A rotina nos permite conhecer as relações tecidas entre os presos com o médico, com os carcereiros, com o diretor do presídio e, principalmente, com os outros companheiros de cela. Prontamente percebe-se a existência de um código de conduta entre os apenados: há confluência ao redor de algumas lideranças e disputas entre elas. Superior a essas, encontra-se Nego Preto, um senhor bastante respeitado que trabalha na cozinha e que arbitra as contendas dos mais novos. Uma das regras básicas dos detentos do Pavilhão 9 é não aceitarem condenados por estupro em seu território, matando-os se puderem. Outra é a execução – por parte dos que traficam – daqueles companheiros que não pagam suas dívidas de drogas.

A narrativa caminha da descrição dos acontecimentos rotineiros do presídio para a representação da rebelião verídica que ocorreu em 2 de outubro de 1992. A partir de uma briga entre alguns presos, os detentos do Pavilhão 9 resolvem declarar rebelião, expulsando os carcereiros de dentro do edifício. Em pouco tempo, batalhões de mais de 300 homens da Polícia Militar de São Paulo, fortemente armados, recebem a ordem de adentrar o pavilhão, em que pese o fato de os detentos já terem se rendido. O que se segue é o massacre de pelo menos 111 presos por parte das forças repressivas do Estado, num episódio de gravíssima violação dos Direitos Humanos de pessoas acudadas e desarmadas. O final do filme é a lembrança da carnificina por alguns personagens que sobrevivam a ela.

A película evidencia criticamente dois grandes problemas institucionais do Brasil: a falência do sistema carcerário e a brutalidade policial. O retrato da Casa de Detenção do Carandiru é paradigmático do que ocorre em muitos dos presídios brasileiros: superlotação, amontoamento dos presos em pequenas celas, ausência

de infraestrutura adequada – não há como isolar paciente tuberculoso, por exemplo –, roedores, ausência de iluminação – o que torna as celas quase masmorras. A repressão se dá em patamar interno – com castigos como a solitária, em que o detento com mau comportamento é enclausurado num cubículo por trinta dias – e também externo, simbolizado pelo massacre.

Há crueza nas histórias dos presos e na forma violenta que resolvem alguns de seus conflitos. Porém a narrativa desmitifica a ideia de que sejam criminosos de sangue frio. Ao reconstruir suas trajetórias, possibilita ao espectador entender as circunstâncias que os envolveram na quebra das regras sociais, não raras vezes movidos por sede de vingança. A caracterização dos personagens tende a fugir da dicotomização clássica entre “bom” e “mau”, mostrando a complexidade dos sujeitos.

Ao escutar confidências dos presos, é relativamente frequente observar o narrador sentir algum tipo de empatia pelos interlocutores. Contudo, paira costumeiramente um ar de censura nas falas do médico. É como se, na ausência de conseguir manter a posição neutra e profissionalmente distante de que gostaria, o protagonista necessitasse voltar a si após cumplicidade e identificação com o preso. Provavelmente, as ambiguidades do doutor servem para mediar a própria experiência do espectador frente à trama, o qual se identifica mas rechaça simultaneamente os modos de pensar dos criminosos.

Também há com frequência a utilização do humor com o intuito de quebrar a tensão acumulada das cenas de violência, o que resulta numa película mais palatável. A visita dos familiares, a competição de futebol, o show de Rita Cadillac, a relação amorosa entre o baixinho Sem Chances com o travesti Lady Di (e o casamento entre eles), a história das brigas entre as duas esposas do malandro Majestade, a conversão de Peixeira ao neopentecostalismo – todas essas cenas servem para reduzir a dramaticidade de outras cenas, como a do enforcamento do estuprador, o assassinato de Zico por uma dúzia de facadas e a morte de Deusdete com derramamento de água fervida. Mesmo as cenas do massacre dos presos indefesos no final, diluem-se com os próprios relatos dos personagens sobreviventes – possivelmente, a suavização se dê em face de lidar com um evento real, que marcou a memória nacional.

Ao permitir um relato de perto da problemática dos presídios brasileiros, e de um massacre ocorrido na casa de detenção, *Carandiru* apresenta o mérito de resgatar as vozes dos presos frequentemente caladas junto ao senso comum, que,

muitas vezes, negam a condição humana desse grupo social. O filme também leva à reflexão a respeito das possibilidades de recuperação de indivíduos encarcerados num sistema prisional com altas falhas estruturais e regido pela violência física e simbólica. Apesar disso, a narrativa transmite a mensagem de chances de recuperação naquelas circunstâncias, como nas figuras dos personagens Seu Chico e Sem Chances. Isso tanto pode ser compreendido como uma visão que nega o determinismo do grupo, quanto um ponto de vista mais conservador, pois se não são as instituições em si mesmas as responsáveis pela recuperação, talvez não necessitem de uma readequação.

4.3 CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS (2005)

A película *Cinema, Aspirinas e Urubus*, do cineasta Marcelo Gomes, foi premiada em muitos festivais ao redor do mundo, entre eles, no Festival Santa Maria da Feira (Portugal), no Festival de Mar del Plata (Argentina) e no Festival Internacional de Guadalajara. Participou de mais de duas dezenas de festivais, angariando boas indicações.

O filme é ambientado no sertão nordestino de 1942, na conjuntura política em que o país se encontra sob a ditadura varguista do Estado Novo e se mantém até o momento neutro em relação à Segunda Guerra Mundial, a qual rega a Europa com sangue. No cenário desértico do Nordeste brasileiro, o alemão Johann, o protagonista do filme, passa de cidadezinha em cidadezinha com seu carro para vender aspirinas à população. O homem é um viajante que já se encontra, há pelos menos três anos, percorrendo o país em função de ser representante de vendas da indústria farmacêutica alemã.

Ao longo de suas viagens, Johann costuma receber vários pedidos de carona de pessoas humildes da região, atendendo-os geralmente. Em um desses encontros, conhece Ranulpho, um nordestino que deseja ir para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades de vida. Já que o destino final dos dois é o mesmo, Ranulpho se torna o companheiro de viagem do alemão. Essa relação de amizade que se desenrola corresponde ao eixo central do filme.

A película basicamente se situa na estrada, e sua progressão bastante lenta transmite grande verossimilhança ao espectador, pondo-o diante de um sertão que parece interminável, ambiente inóspito, de calor escaldante e de pouca

disponibilidade de água. Johann viaja com um aparelho cinematográfico e, ao chegar a cada localidade, monta-o para, antes de iniciar a venda do remédio com os moradores, reproduzir o filme de que dispõe: uma propaganda da aspirina que, para incentivar a compra, afirma que ela é praticamente uma pílula da felicidade. Há também outra publicidade semelhante da marca, essa escrita, encontrando-se na parte lateral da caminhonete do alemão – “aspirina: o fim de todos os males”.

Tão logo há o contato com Johann, Runolpho se torna seu ajudante nas vendas do medicamento e na montagem do equipamento cinematográfico em troca de algum pagamento futuro. Simultaneamente, ocorre o desenvolver da amizade e cumplicidade entre os dois, cujo contraste físico e psicológico é acentuado: ao passo que o alemão – alto, forte, loiro e de olhos claros – se mostra reservado e calmo, o nordestino – baixo, magro, de olhos castanhos e tez queimada pelo sol – demonstra ser bastante rabugento com a vida; em especial, expressa desprezo pela região sertaneja e sua população e almeja “fazer a vida” na então capital federal, o Rio de Janeiro.

Um evento que muda o ritmo da narrativa é a picada que Johann sofre de uma cobra. Socorrido por seu amigo e outros moradores da região, Johann sofre os efeitos febris do veneno da serpente. Graças aos cuidados de Runolpho, ele sobrevive e, diante do reconhecimento da imprevisibilidade da vida, decide se desapegar um pouco do dinheiro que vem juntando para o retorno à Alemanha. Assim, compartilha momentos de diversão com o amigo em bebedeiras e num prostíbulo que encontram na próxima cidade.

Todavia, os momentos de alegria são logo apagados com a notícia de que o Brasil declarou guerra à Alemanha. A situação do germânico se torna complicada no país: recebe uma notificação de que deve imediatamente retornar à sua nação de origem – o que significaria ir para o front – ou encaminhar-se a um campo de confinamento mantido pelo Estado brasileiro. Diante da irracionalidade das duas opções, decide se juntar às grandes levadas de nordestinos que são recrutados para trabalhar na extração de borracha na Amazônia. Como Runolpho não deseja esse destino, o filme chega ao fim com a separação dos amigos, não antes de Johann passar para o companheiro as chaves de seu automóvel.

O filme retrata muitos dos problemas tradicionalmente associados ao Nordeste brasileiro, entre eles, a seca, a pobreza, a miséria, a fome, a falta de oportunidades de ascensão social, a carência de transporte público entre as

idades. Ao mesmo tempo, evidencia o fenômeno do grande êxodo rural e regional que tomou curso na metade do século XX no Brasil, processo que notabilizou a figura do retirante nordestino, que, para fugir das mazelas que assolava a sua terra, migrava em peso, principalmente, para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Conforme a película demonstra, havia levas de migrantes também para a Amazônia, seja para servir de mão de obra barata para os seringais – cuja borracha sustentava a indústria norte-americana –, seja para, nas décadas seguintes, trabalhar na Transamazônica, ou na construção de Brasília, no Planalto Central.

A oposição entre o moderno e o tradicional – tão cara a um país em processo transformação da estrutura social, econômica e demográfica – faz-se visivelmente presente na narrativa. O porta-voz da “civilização” é representado pelo personagem europeu Johann, cuja figura se associa a vários dos símbolos materialmente modernos; afinal, é ele que anda com o automóvel, o rádio, o cinema móvel e os comprimidos de aspirina, todos eles itens bastante raros no sertão nordestino na década de 40. Nas vilas pelas quais passa, muitos dos moradores nunca tiveram contato com as pílulas e com o cinema, o que faz sua aparição um evento social. A instituição “propaganda” também é trazida com o alemão e o vídeo publicitário da indústria farmacêutica é o que marca frontalmente a lacuna entre o tradicional e moderno: o vídeo capta o homem da grande metrópole, enfrentando grande trânsito de pessoas e carros, apressado e que pode contar com a aspirina para dar-lhe felicidade. Nada mais distante da realidade local.

Ainda assim, a publicidade da aspirina era eficiente: os sertanejos juntavam suas moedas para a compra das cartelas. Talvez seja a isso que o terceiro elemento do título, “urubus”, metaforicamente se refira: a uma forma de ganhar dinheiro moralmente condenável, ainda que não ilícita, como era a venda de um produto que possivelmente não fosse necessário à população local diante de outras necessidades mais imediatas. Também se leve em conta que urubus às vezes eram representados por Johann com a utilização de luz e sombra do cinema, feitos com as mãos. De qualquer maneira, se sabemos que aspirinas não correspondem ao fim de todos os males, mas apenas se trata de paliativo, podemos afirmar que as visitas de Johann e Ranulpho também o eram: representavam uma ruptura com o cotidiano de sofrimento daquele povo com algumas horas de lazer, que os tiravam momentaneamente de pensar em suas dificuldades.

O ataque de cobra sofrido pelo alemão revela valorização de saberes do Nordeste por parte da narrativa. Sendo um território inóspito, o sertão cobra seus tributos ao alemão, que sofre com as altas temperaturas e com a picada de um maribondo, ao passo que o nordestino Ranulpho, por ter vivido sempre ali, está adaptado a isso, o que o faz minimizar os problemas de Johann. É difícil não associar esse contraste com a afirmação de Euclides da Cunha, há mais de cem anos, que o sertanejo é, antes de tudo, um forte (CUNHA, 1996). Ao ser atingido por uma picada de serpente, os remédios modernos do germânico não o podem retirar dessa situação; o que o salva é a resposta imediata dos nordestinos, que através de seus métodos populares – advindos da experiência de viver naquela região – evitam que o veneno se espalhe.

A valorização do Nordeste está longe do discurso de Ranulpho. Reiteradas vezes, o personagem classifica o próprio povo como atrasado e ignorante; a região lhe parece “infame”, um verdadeiro “buraco”; e as pessoas que pedem carona lhe causam repulsa – fatos que chocam o alemão, uma vez que Ranulpho não se diferencia daquelas outras pessoas. Essa carência de pertencimento do sujeito com sua comunidade é algo que se coloca em questão no desenvolvimento da amizade entre a dupla; o filme termina com Ranulpho afirmando que não é mais o mesmo que Johann conheceu no início: ele não é como o policial na estação de trem que menospreza com gritos os retirantes que se dirigem à Amazônia.

Essa mudança de concepção de Ranulpho, que é a lição moral principal da película, tem bastante ligação com eventos em curso no mundo em 1942. A valorização da região se dá por meio de Joahann: se o sertão é realmente um lugar sem nada de atratividade, ainda assim consegue ser melhor – e mais racional – do que os países “avançados”, os quais estão envoltos numa carnificina sem sentido. A mensagem do filme se associa com uma recorrência grande no Brasil e em outros países da América Latina: o reconhecimento de suas qualidades com base na aprovação do estrangeiro europeu ou norte-americano. Isto é, Ranulpho e o Nordeste nada mais são do que a simbolização do brasileiro e do Brasil no filme, enquanto que Johann representa o olhar do Norte geopolítico, que atua como mediador na legitimação da autoestima nacional brasileira.

4.4 TROPA DE ELITE (2007)

Tropa de Elite (2007), de José Padilha, foi agraciado com o Urso de Ouro de Melhor Filme no Festival de Berlim de 2008, a maior premiação concedida no evento. Ambientada no Rio de Janeiro do ano de 1997, a produção cinematográfica é narrada pelo personagem Capitão Nascimento, membro do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (BOPE). Diante da gravidez de sua esposa, o protagonista decide que está na hora de se aposentar do BOPE, mas, para isso, necessita encontrar um substituo à altura. Ao mesmo tempo, precisa lidar com uma operação de “pacificação” de uma favela para uma visita do Papa João Paulo II à cidade.

Nesse contexto, a narrativa volta-se paralelamente para a história de Neto e Matias, dois amigos que ingressam na Polícia Militar como aspirantes. Ambos ali entram com intuito idealista de tornar a cidade mais segura por meio do cumprimento de suas funções com dedicação. Entretanto, logo percebem que a instituição policial está falida tanto material quanto moralmente. Há muitos problemas estruturais, envolvendo, por exemplo, o sucateamento de viaturas. E, mais do que isso, vivenciam a grande corrupção institucionalizada na polícia: muitos de seus membros recebem propinas (“arregos”) por parte de pessoas ligadas a atividades ilegais como tráfico de drogas, jogo do bicho, casas de prostituição e clínicas de aborto. Paralelamente, a polícia recebe também para proteger determinados estabelecimentos comerciais.

Os abusos policiais ocorrem, igualmente, de forma interna à instituição: os membros superiores na hierarquia cobram para fornecerem o direito às férias dos inferiores e também estimulam a manipulação das estatísticas que possam prejudicar a credibilidade do batalhão. Numa instituição tão corrompida como a descrita, obviamente que surgem conflitos internos a partir da competição pelas propinas, o que, pode resultar em tentativas de assassinatos.

Contrastando com a falência da polícia convencional, o narrador do filme, Cap. Nascimento, mostra o cotidiano da tropa de elite e suas missões nas favelas. O BOPE se caracteriza por ser uma polícia altamente treinada para situações de guerra contra o tráfico e não apresentar quadros corruptos. As suas principais missões, no geral, envolvem a busca por armas e traficantes. Entre suas práticas

frequentes, encontram-se a tortura – frequentemente realizada por meio de asfixia com sacos plásticos – e a execução sumária de suspeitos.

No desenrolar da trama, ao mesmo tempo em que presenciamos as cenas de Nascimento a serviço do BOPE e as descobertas dos aspirantes da corrupção da polícia militar comum, a narrativa foca nos problemas individuais do capitão. Sofrendo pressões pela esposa para encontrar logo um substituto, ele tem de lidar com frequentes ataques de pânico advindos do estresse cotidiano de se colocar em situações de vida e morte. Dedicando bastante tempo ao trabalho, a esposa passa crescentemente a lhe exigir mais atenção, algo que causa conflitos no ambiente doméstico.

Por outro lado, Mathias, um dos aspirantes, é um rapaz negro que precisa conciliar a vida de policial com a faculdade de Direito, onde conhece uma menina que se torna sua namorada. Ela trabalha numa ONG que presta auxílio a uma comunidade e, em razão de desconhecer a profissão de Mathias, o leva até lá. Isso gerará consequências desagradáveis no futuro, quando um dos traficantes souber que ele é um policial. Por esconder essa identidade, o jovem também tem de conviver com atividades ilegais de colegas – como fumo e venda de maconha na universidade, sem atrever-se a interceder.

O destino do Nascimento e de Mathias e Neto acabam por se unir através do curso de seleção de novos oficiais do BOPE, do qual sairá o substituto do capitão. Superando as provas e atividades extremamente rigorosas e violentas, Neto é escolhido por Nascimento para substituí-lo. Contudo, antes que pudesse se aposentar, o novo oficial é assassinato ao ser confundido com o amigo Mathias.

A partir daí, a película se encaminha para o final, na caçada alucinante de Nascimento e Mathias para vingar o companheiro morto. Após série de tortura sistemática de moradores de uma favela, eles encontram o assassino, o traficante Baiano, e matá-lo é o que necessita Mathias para assumir a posição do amigo no BOPE. Nada mais passa do que a submissão a um rito de passagem para a posição de oficial da tropa, o que pede adequação a uma de suas normas básicas – a execução.²

² A execução de criminoso feita por Mathias poder ser compreendida, a partir das ideias de Victor Turner (1974), como um rito de passagem de um estado de *liminaridade* (“comunnitas”), em que o personagem era apenas um entre muitos outros recrutas, para o de assunção da figura hierárquica de oficial – o que se seguirá após o assassinato do traficante.

Tropa de Elite se constitui num filme bastante polêmico ao abordar a temática do tráfico de drogas no Rio de Janeiro pelo viés de um comandante de um destacamento especial da polícia carioca. Percebemos que a narrativa responsabiliza basicamente dois setores sociais pela força dos grupos de narcotraficantes: a polícia corrupta e a classe média consumidora. A desconstrução do polícia militar convencional faz parte do esforço narrativo da primeira parte da obra cinematográfica. A polícia se apresenta como bastante conivente com a ação do crime organizado, relacionando-se com ele de forma corrupta em prol de beneficiamento próprio dos policiais. A crítica é ainda mais ácida ao colocar essa instituição como grande fornecedora de armas para as quadrilhas. Conforme Nascimento, a cada arma apreendida nas comunidades, três são vendidas aos bandidos pela força pública.

Também é uma constante no filme o apontamento da classe média como um dos pilares de sustentação do poder do narcotráfico. Pois se, por um lado, a aparato policial não reprime adequadamente os traficantes – pelo contrário, arma-os –, por outro, a classe média, enquanto consumidora final das substâncias, é a grande financiadora da violência. Essa visão é explicitamente reiterada pela narrativa como quando, por exemplo, numa operação, o capitão agarra a cabeça de um jovem médio-classista e a empurra contra o peito baleado de um traficante negro (“Quem matou esse cara aqui foi você! É você quem financia essa merda aqui!”), e, em outra cena, quando o protagonista se interroga sobre “quantas crianças a gente vai ter que perder pro tráfico pra um playboy enrolar um baseado?”.

A representação da classe média brasileira no filme se dá na evidenciação de seu caráter hipócrita, na medida em que exige mais segurança do Estado, mas se imiscui com os traficantes para compra e revenda de drogas. A narrativa se vale de ironia ao retratá-la, especialmente no momento em que se realiza uma manifestação contra a violência, a qual é interrompida por Mathias, que parte para cima do “playboy” amigo do traficante Baiano. O assassinato do casal que trabalha na ONG é outro evento que permite a Mathias voltar-se para sua ex-namorada e ironicamente indagar acerca da suposta “consciência social” do narcotraficante relatada anteriormente por ela. Tal cena tende a transmitir o significado de que a classe média, além de hipócrita, pensa ingenuamente.

Ademais, um dos aspectos mais importantes do filme é o contraste da polícia comum com o BOPE. Diante da falência daquela, este emerge majestosamente

como o único agente capaz de acuar o tráfico de drogas, algo referendado pelo desespero expresso por Baiano ao saber que baleou um membro do batalhão. A película volta-se bastante para o cotidiano do destacamento e capta o processo seletivo rigoroso – e humilhante – necessário para um recruta ser aceito pela corporação. As operações bem-sucedidas do BOPE nas favelas o colocam como o único remédio diante daquela realidade violenta, e suas práticas violadoras dos Direitos Humanos são frontalmente mostradas – e naturalizadas.

A argumentação do filme tende ao maniqueísmo. Conforme afirma o protagonista, policial no RJ precisa fazer uma dessas três escolhas: ou se omite, ou se corrompe, ou vai para a guerra. O acompanhamento das ações do BOPE se refere exatamente a essa última opção. Para além de apenas descrever a visão dos membros da tropa de elite, o filme tece uma apologia à existência desse destacamento no combate ao tráfico, colocando o capitão com pitadas de heroísmo. As práticas de tortura e execução de suspeitos são representadas como necessárias, levando a uma associação entre morador de favela e criminoso. Sente-se, assim, a ausência de uma postura crítica que a narrativa poderia ter desenvolvido acerca da polícia de elite, optando por uma estratégia de legitimação da brutalidade e crimes contra os Direitos Humanos perpetrados por ela, ademais de uma visão rasa sobre a solução do problema do narcotráfico.

4.5 LIXO EXTRAORDINÁRIO (2010)

Lixo Extraordinário (2010) é um documentário de produção binacional – Inglaterra e Brasil – que foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário de 2011. Dirigido por Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley, tem partes de seus diálogos desenvolvidos em inglês e outras em português. O documentário inicia com um trecho da participação do artista plástico brasileiro, Vik Muniz, no Jô Soares, programa famoso de entrevistas da televisão brasileira. Ali o entrevistador lhe pergunta sobre como surgiu a ideia de trabalhar com lixo em suas obras. A resposta é exatamente o que o filme em questão mostrará.

Logo compreendemos a proposta inicial de Vik Muniz no documentário: basicamente, o artista plástico deseja conhecer o aterro sanitário Jardim Gramacho, localizado em Duque de Caxias, zona metropolitana do Rio de Janeiro, e, com a

ajuda dos catadores que diariamente trabalham naquele local, produzir trabalhos artísticos. Dado que é um dos artistas plásticos brasileiros que mais vendem obras na atualidade, Vik, que desde a década de 1980 reside nos EUA, tem o intuito de levar a leilão na Inglaterra o resultado das produções artísticas realizadas em parceria com os trabalhadores do lixão. A proposta é converter os ganhos para a cooperativa dos catadores do local.

A estrutura do documentário é linear e conta basicamente com três partes, que consistem no antes, o durante e o depois do trabalho de Vik no aterro sanitário. O processo de entrada no Jardim Gramacho, que é o maior lixão do mundo, revela a ansiedade do artista quanto ao seu recebimento naquele ambiente. Aos poucos, Vik e sua equipe de filmagem se tornam figuras habituais no aterro e se familiarizam com os catadores. O documentário explora as narrativas daqueles que cotidianamente retiram seu sustento da venda dos materiais ali recolhidos.

Os catadores passam a revelar suas histórias de vida. Como esperado, a maioria dos trabalhadores de reciclagem do Jardim Gramacho são pessoas muito pobres que se encontram naquele lugar por falta de opção de outros empregos, tendo pouca escolarização. No entanto, surgem algumas surpresas no processo de conhecimento dos catadores: Tião, o presidente da Associação, é um homem que já leu vários clássicos da literatura mundial e organiza uma biblioteca a partir de livros recolhidos no lixo. Esse é o principal interlocutor de Vik e com quem desenvolve amizade.

As impressões que o artista plástico vai tendo a partir do contato com o grupo são confidenciais para o espectador. Vik inicialmente se surpreende com a vitalidade que enxerga naquelas pessoas, já que esperava encontrar gente muito abatida. Porém, com o aprofundamento da relação, o artista percebe que, apesar da animosidade aparente, aquelas pessoas sofrem e não desejariam estar ali caso tivessem outras oportunidades. O preconceito que os catadores sofrem por terem uma das profissões menos valorizadas socialmente nos é relatado duramente. E o misto de vergonha e orgulho que se articula fica mais claro: os recicladores tendem a se orgulhar de não terem optado pelo caminho da criminalidade – e as mulheres, em especial, também por terem evitado a prostituição –, contudo apresentam certa dificuldade em admitir para desconhecidos a sua profissão. A questão do cheiro do aterro que se impregna em seus corpos também pode gerar constrangimentos, como o caso de uma moça que se locomove do lixão para casa sempre por ônibus.

O documentário avança mostrando os bastidores dos ensaios fotográficos realizados por Vik com os catadores no Jardim Gramacho e vemos a reprodução material das imagens através da disposição de centenas de sucatas em galpões enormes, a fim de formar seu conteúdo. Assim, a partir do teto, tiram-se fotografias aéreas apreendendo todo o cenário montado. O resultado é realmente muito surpreendente e tais obras recebem uma boa aceitação da crítica. A venda no leilão rende ao menos 100 mil reais, o que realmente se traduz numa angariação exitosa para a associação dos catadores.

Nessa linha, o filme acaba por se dirigir a seu final mostrando a grande repercussão que o trabalho de Vik Muniz no lixão consegue com a crítica brasileira. Isso gera consequências importantes também para os catadores, que passam a receber uma visibilidade nunca antes imaginada. Tião, que também acompanhou o processo de venda das obras em Londres, se torna uma figura relativamente assediada após o sucesso e a última cena do filme representa essa ascensão: não é mais Vik que está sendo entrevistado pelo Jô Soares, mas sim o próprio presidente da Associação dos Catadores, que ali se encontra para falar da experiência do lixão e da criação das obras. Numa das cenas finais, também se encontram reunidos em um museu brasileiro todos os trabalhadores do lixão que serviram de modelos para as obras conversando com a imprensa. Quase todos pela primeira vez dentro de um museu.

O documentário é muito bem-sucedido ao evidenciar os dramas dos trabalhadores do lixão e a transformação que sofrem no processo de produção artística ao lado de Vik, envolvendo-se e divertindo-se com ele no desenrolar das obras, além de experimentar novos horizontes. A postura do artista é humilde ao tentar não modelar filantropicamente aquela experiência, mas sim integrar os interlocutores às obras. Conforme afirma, mais do que ter ajudado àquelas pessoas, elas o ajudaram com suas vivências a ele se conhecer melhor. A identificação do artista com eles é expressa na própria narração que Vik faz de sua vida antes do sucesso: é oriundo de uma família de classe média baixa e que enfrentou dificuldades econômicas. Caso tivesse acontecido alguma coisa com seus pais, talvez ele tivesse um destino semelhante.

A cena de maior carga simbólica é a da discussão de Vik com sua esposa. A certa altura do filme, a pauta que se coloca em conversação entre eles é a proximidade do leilão de Londres e o desejo de Vik de levar alguns dos catadores

com ele. Sua esposa demonstra oposição, pondo-se temerosa de que isso possa trazer “danos” aos catadores; pois se eles já parecem maravilhados, naquele momento, com o processo de criação artístico e estão descontentes com o trabalho no lixão, o que dirá depois de uma viagem internacional. Vik responde que talvez eles não devam continuar trabalhando lá, mas sim buscarem outras perspectivas. Essa cena tem tons de discussão de pais a respeito do melhor caminho para educar seus filhos. Isso é sintomático das relações hierárquicas mantidas entre Vik e os catadores. Pois, por mais que ele possa tentar uma simetrização, as distâncias socioeconômicas entre eles são imensas, o que resulta no poder de decisão recaindo sobre o artista plástico.

Essa tutela se mantém implicitamente ao longo do filme, o qual termina mostrando relatos de transformação das vidas dos catadores após o recebimento do dinheiro. Na realidade, o próprio Jardim Gramacho é desativado dentro de pouco tempo, o que gera respostas diversas para os trabalhadores. Alguns buscam outras atividades. No âmbito pessoal, uma catadora afirma que a experiência com Vik Muniz a levou a ter mais autoestima e ter coragem de terminar o casamento. Outra diz que após o trabalho com o artista plástico, não se sente mais vergonhosa em declarar que é catadora.

Portanto, é difícil desvincular as ações de Vik no aterro sanitário à ideia de que ele é simbolizado como “salvador” pela narrativa do filme. A mensagem implícita é de que para resolver os problemas sociais basta um pouco de iniciativa daqueles que têm mais. Dessa visão resulta a ocultação de que a questão da pobreza, da miséria e das poucas oportunidades de acesso à cidadania deve ser perpassada por iniciativas sociais e estatais mais amplas para melhora da vida das pessoas, para além de atos individualizados de justiça. O filme tende também a passar a ideia de que a situação de pobreza dos catadores advém de uma questão de “destino” ao longo da vida. Conforme Vik, “eles apenas não tiveram sorte”, fala que nega grandes processos de exploração em curso. Entretanto, isso não retira o mérito do filme de dar vozes àqueles excluídos e retratar suas singularidades, rotinas, dramas e a riqueza da troca que pode ser advinda da relação com a alteridade.

5 CINEMA E REPRESENTAÇÕES NACIONAIS CONTEMPORÂNEAS

Até o momento, os filmes foram interpretados textualmente, isto é, como se fossem um texto em que aspectos como estrutura narrativa, personagens, desfecho, sequência de cenas, imagens, roteiro, etc. se submetem à análise para o entendimento do significado da obra cinematográfica. O que faremos aqui é o salto da narrativa fechada em si mesmo para a apreensão de padrões representacionais expressos pelas cinco películas de cada país. A escolha de um número razoável de filmes não é ocasional. Não se trata de esgotar a análise de todas as representações de Brasil e Argentina no cinema, nem das interpretações, mas reconhecer similitudes e diferenças entre os filmes consagrados dos dois países, o que aponta para um processo de produção de imaginários nacionais específicos.

A análise do *corpus* do trabalho permite a construção de um quadro classificatório de aspectos sociais, econômicos, étnico-raciais, de gênero, narrativos etc. conforme representados nas obras cinematográficas de cada um dos países. Deve-se levar em conta que a tabela abaixo sintetiza um padrão, isto é, não significa que todos os filmes recortados conttenham tais características, mas, de modo geral, as apresentam.

TABELA 1 – Características dos filmes selecionados

	Argentina	Brasil
Presença de narração	Não	Sim
Gênero do protagonista	Masculino	Masculino
Idade do protagonista	Meia-idade	Jovem
Classe social retratada	Média	Baixa
Raça/etnia retratada	Branco	Negro
Núcleo do conflito	Família	“Comunidade”
Cenários	Hotel, restaurante, galeria, ruas, tribunal.	Favelas, presídio, sertão, lixão.
Ambientação	Buenos Aires	Rio de Janeiro
Modelo de identificação	“Cosmopolita”	Exótico/“localista”
Voltado para...	Fora	Dentro

Fonte: o autor

As produções argentinas apresentaram, no geral, ausência de narrador. Em três delas, a narrativa se desenvolve sem a presença de um personagem que dialogue com o público. Apenas em *O Abraço Partido*, o protagonista Ariel assume

essa função, oferecendo ao espectador informações acerca do funcionamento da galeria. Já Benjamín, em *O Segredo dos Seus Olhos*, não se apresenta como um narrador clássico, uma vez que seu relato é extraído do livro que tenta escrever.

Por outro lado, o cinema brasileiro se utilizou de narradores em quatro dos cinco filmes. Um padrão observado é que todos eles são personagens que atuam na trama, mas simbolizam mais porta-vozes dos eventos do que realmente protagonistas, apesar de nos referirmos a eles dessa maneira. Buscapé, o médico (“Dráuzio Varella”) e Cap. Nascimento saem constantemente de cena diante dos respectivos acontecimentos na Cidade de Deus, no Carandiru e na vida do policial Mathias, os quais, em última instância, são os verdadeiros protagonistas dessas narrativas.

Os personagens principais de todos os filmes selecionados são masculinos, tanto nos brasileiros quanto nos argentinos. A diferença básica entre os países está na faixa etária. Ao passo que os protagonistas das produções rio-platenses são homens acima de quarenta anos – basta lembrarmos que Ricardo Darín tem a atuação principal em três delas –, os personagens de destaque nas películas brasileiras tendem a ser jovens. Isso se verifica em todos os filmes brasileiros selecionados, com exceção de *Lixo Extraordinário*, em que o artista plástico Vik Muniz tem um pouco menos de 50 anos, enquanto seus entrevistados variam de jovens de 18 anos a idosos.

As questões de classe social e etnia/raça dos personagens também se mostraram discrepantes entre as obras argentinas e brasileiras. Todos os filmes argentinos representaram a classe média, mesmo quando os personagens eram golpistas (*Nove Rainhas*). As únicas figuras que não eram brancas foram alguns dos trabalhadores da galeria de *O Abraço Partido* e um boliviano – a quem obrigaram confessar um falso crime – em *O Segredo dos Seus Olhos*. Em contrapartida, no Brasil, os personagens retratados eram predominantemente negros de origem social baixa. Contudo, há alguma variabilidade nesse quesito: Cap. Nascimento, Neto e o médico do Carandiru, que pertencem à classe média, são brancos, assim como parte dos moradores das favelas e do presídio, resultando em representação miscigenada dos personagens.

O filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* destoa dos anteriores por abordar o tipo do nordestino e o sertão numa relação com o europeu, e não o Sudeste. Apesar da figura do nordestino representar internamente apenas uma identidade regional, a

nível internacional não deixa de apresentar valor simbólico de representação do indivíduo brasileiro. Essa película não se trata de uma obra isolada se pensarmos no sucesso de *Central do Brasil*, que retratou a temática do êxodo rural do sertão e seus cenários sete anos antes. Devemos lembrar também que outra obra do período abarcado pelo trabalho, *Abril Despedaçado* – que teve sucesso internacional, mas não foi selecionada aqui – ambienta-se no Nordeste. Isso mostra que, embora a figura mais frequentemente representada se refira ao negro carioca, o sertanejo apresenta algum tipo de poder representacional do nacional.

No referente aos conflitos, existe uma diferença notória nas tramas dos dois países. Nos filmes argentinos, o núcleo dos conflitos é, basicamente, o familiar. *O Filho da Noiva* e *O Abraço Partido* apresentam esse perfil paradigmaticamente: as perturbações no primeiro envolvem perda da memória da mãe, dificuldade de cumprir com as funções de pai, namorado e ex-marido, além de estresse nos negócios; já no segundo, há rancor com o abandono do pai e dificuldades de relacionamento com a avó e mãe. Em *O Outro*, o protagonista experimenta reflexões profundas sobre a natureza de papéis sociais, uma vez que brevemente será pai; ademais, retratam-se as dificuldades de Juan em cuidar o pai doente. *Nove Rainhas* exprime o conflito familiar referente à herança, apropriada indevidamente pelo golpista Marcos – em última instância, a armação dos selos falsificados e as reviravoltas se relacionam a um conflito familiar. *O Segredo dos Seus Olhos* não focaliza exatamente relações familiares, mas enfoca o amor conjugal, as emoções reprimidas entre os colegas de trabalho, a vida de Morales após o assassinato da esposa.

Já a indústria cinematográfica brasileira, em seus filmes de sucesso, explorou problemas “sociais”: o núcleo do conflito reside na “comunidade” – em sentido amplo. Em alguns casos, a acepção pode ser entendida literalmente, pois as favelas são muitas vezes referidas como “comunidades”, e, em duas das obras, elas são o cerne dos problemas. Em *Cidades de Deus*, os conflitos se atrelam ao narcotráfico, às disputas entre facções rivais e as dificuldades concernentes à vida em favelas. *Tropa de Elite* acrescenta a problemática da relação entre as polícias – convencional e especial – e o crime organizado. *Carandiru* evidencia as tensões dentro da então maior penitenciária latino-americana, os motivos que levaram os personagens para lá e, novamente, a polícia longe de desempenhar corretamente seu papel. Por sua vez, *Lixo Extraordinário* aborda a luta pela sobrevivência dos catadores que

trabalham no maior aterro sanitário do mundo. Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* o conflito principal permeia a falta de identificação e desprezo do nordestino Ranulpho para com o sertão, que considerada “atrasado”. Portanto, todos os filmes brasileiros parecem transpor as tensões da trama para além do núcleo familiar.

Certamente, há uma relação dialética entre a instituição familiar e a comunidade, entendida como a rede social mais ampla. Ao indicar que a família é o núcleo dos conflitos nos filmes argentinos, não se está negando a existência de desarranjos dos indivíduos com outras instituições sociais, algo que se visualiza nas análises; analogamente, quando se afirma que o conflito nos filmes brasileiros se relaciona à “comunidade”, isso não significa que não se retrate conflitos familiares. A questão se refere à alçada central do conflito, o que não quer dizer que comunidade e família devam ser vistas como uma oposição.

Acerca da ambientação, quase todos os filmes argentinos se passaram na cidade de Buenos Aires. A exceção foi *O Outro*, que é em grande parte filmado numa cidade da província de Entre Ríos. Apesar disso, o personagem principal é portenho, e não deixa de haver alguns momentos de captura da capital federal. Os cenários preferenciais das produções argentinas de sucesso internacional foram restaurante (*O Filho da Noiva*), galeria comercial (*O Abraço Partido*), hotéis e ruas (*Nove Rainhas*, *O Outro*), além de escritório de um tribunal de justiça (*O Segredo dos Seus Olhos*).

Por outro lado, o cinema brasileiro ambientou três de suas narrativas no Rio de Janeiro (duas na capital, uma na zona metropolitana), o que demonstra predileção de locação pelo lugar. São Paulo e o sertão nordestino também foram focalizados, uma vez cada um. Entre os cenários predominantes dos filmes, encontram-se favelas, presídio, aterro sanitário e o sertão. Cabe destaque a grandiloquência dos cenários: a Casa de Detenção de São Paulo, vulgo Carandiru, era o maior presídio da América Latina à época, assim como o Aterro Sanitário Jardim Gramacho era o maior lixão do mundo – ambos posteriormente desativados.

Com a síntese empreendida até o momento, fica claro que a conformação do imaginário nacional da Argentina e do Brasil se faz por modelos distintos no cinema de inserção internacional. Ambos são países vizinhos, apresentam indústrias cinematográficas expoentes na América Latina, assim como compartilham algumas problemáticas comuns dessa parte do mundo. Contudo, no que tange às

representações e identidades nacionais, verificam-se padrões diferentes entre eles, mas relativa manutenção de alguns de seus símbolos nacionais clássicos.

Se o cinema é um artefato cultural, que produz distanciamentos e identificações, conforme afirma a antropóloga Andréa Barbosa (2001), podemos nos perguntar o que cada bloco de filmes traz ao espectador a respeito desses dois aspectos. Nosso argumento é o de que o cinema argentino apresenta um padrão representacional “cosmopolita ocidental”, ao passo que as produções brasileiras se apoiam sobremaneira no “exotismo”. Em outras palavras, embora identificação e distanciamento se apresentem ao público de qualquer filme, o cinema argentino se afirma pela busca de identificação do espectador do Norte com as cenas retratadas, enquanto o cinema brasileiro se promove pelo distanciamento.

As produções cinematográficas consagradas da Argentina se incluem no que estamos chamando de modelo “cosmopolita ocidental” por abordarem temáticas, problemáticas, conflitos, personagens e cenários em diálogo maior com questões dos países do Norte. Estresse no trabalho, congestionamento, doenças da velhice, problemas conjugais, divórcio, amor reprimido, dificuldades de relacionamento intergeracional, experimentação de outros “eus”, assunção do novo papel de pai, investigação criminal, golpe com selos falsificados, justiça pelas próprias mãos, entre outros, foram questões retratadas. Foram privilegiados personagens brancos, de classe média, moradores de uma grande metrópole, em cenários de estabelecimentos urbanos. Isso indica similaridades com o público europeu e norte-americano no referente a conflitos e temáticas, assim como construção dos personagens.

Ainda que presente nos filmes platinos, a cor local não foi predominante para o entendimento e desenvolvimento das narrativas que obtiveram êxito no exterior. A questão da centralidade da família como núcleo do conflito também contribui para a sua identificação com um imaginário ocidental mais amplo, uma vez que a família, nos países ocidentais, tem passado por transformações, como as retratadas. A ausência de narrador nessas obras também é sintomática: equivale a não necessitar de um porta-voz local para explicar as dinâmicas sociais e as intencionalidades dos personagens.

O “cosmopolitismo ocidental” não deve ser entendido como associação de questões dos países do Norte a um universalismo. A crítica de Walter Mignolo é bastante pertinente ao apontar que o projeto moderno trouxe a cristalização da

Europa/EUA como o centro do mundo, isto é, como representante do universal, do atemporal e do alocal (MIGNOLO, 2007). Em específico, impôs a figura do homem branco, cristão, heterossexual e rico como neutra. O que queremos ao falar do “cosmopolitismo ocidental” é apenas apontar que existe um padrão de representação do Ocidente, que extrapolam fronteiras nacionais. Com ele parece que o cinema argentino está dialogando.

Por outro lado, é patente que ocorre um processo de exotização do Brasil por meio dos cenários, dos problemas e dos personagens representados nas películas brasileiras de sucesso internacional. A visão do Brasil enquanto exótico não é nova. Recentemente temos trabalhos que, a partir de pesquisas empíricas, classificaram a imigração brasileira em Portugal e na Argentina como objeto de exotismo por partes dos moradores locais (FRIGERIO, 2002; MACHADO, 2008). Conforme Frigerio (2002), a exotização pode ser entendida como um processo de representação estereotipada da nacionalidade, que embora se note o outro como diferente, desperta curiosidade. Algo semelhante parece relacionar-se com as imagens brasileiras em seus produtos cinematográficos de sucesso internacional.

O cinema brasileiro exitoso priorizou o retrato de problemas sociais, tais como os que envolvem pobreza, miséria, favelas, narcotráfico, presídios superlotados, lixão, violência policial, rivalidades entre traficantes, massacre de presos, falta de oportunidades no Nordeste. Muitos desses temas e cenários têm cunho mais “localista” – isto é, em estrita conexão com a realidade local –, apresentando situações extremas concernentes à classe baixa brasileira. Ou seja, esses problemas estão relativamente distantes dos espectadores dos países do Norte – e, de certa forma, da própria classe média no Brasil.

Daí advém a necessidade das tramas brasileiras se conduzirem, em quase todos os filmes selecionados, por meio de um narrador-personagem, com o intuito de revelar as dinâmicas da vida social específica em que se inserem os agentes. Um exemplo disso pode ser visto na explicação de Buscapé, o narrador de *Cidade de Deus*, sobre como funciona a “carreira” no mundo do narcotráfico:

O tráfico tem até plano de carreira. Os garotos menores começam a trabalhar como *aviãozinho*, recebem uma boa grana pra levar e trazer refrigerante, mandar recado, esse tipo de coisa. Depois eles passam pra *olheiro* – quando a polícia aparece, a pipa desce do céu e todo mundo sai saindo. De *olheiro* o cara passa pra *vapor*, vendendo a droga na favela. Pintou sujeira, o vapor tem que evaporar rapidinho. *Soldado* é um cargo

mais 'responso', ele fica na contenção. Se o cara for esperto e bom de conta, pode virar *gerente da boca*. O gerente é o braço direito do *patrão*. A polícia também faz a sua parte. Recebe o dela e não perturba. [grifos meus] (CIDADE DE DEUS, 2002)

O relato acima demonstra o intento de aproximação da narração com o espectador não familiarizado com a dinâmica do tráfico de drogas nas favelas, o que necessita ocorrer por meio de um porta-voz interno. O caso das favelas é bastante representativo para o entendimento do padrão representacional baseado no exotismo: é um fenômeno que está distante do espectador médio da Europa e América do Norte, mas que nele desperta curiosidade. Isso pode ser visualizado na demanda crescente no Rio de Janeiro pelos “favela tours”, que são passeios turísticos que acontecem em comunidades pacificadas, onde o turista – no geral, estrangeiro – pode experimentar a vivência de um dia na localidade. O imaginário exotizado acerca das favelas também ecoa na própria classe média e alta brasileiras, fato que pode ser verificado pela abertura de boates elitizadas com a temática das favelas. Em 2013, por exemplo, foi inaugurada em Porto Alegre a casa noturna “Vidigal” – nome de um famoso morro carioca - com a decoração remetendo às favelas e com público alvo os jovens ricos da capital gaúcha (REVISTA DONNA, 2013).

Analogamente, os outros temas e imagens das películas brasileiras que fizeram sucesso no exterior também exploram fenômenos localistas/exóticos: a vida no maior aterro sanitário do mundo, em *Lixo Extraordinário*; a trajetória dos presos e a dinâmica social do Carandiru, um presídio superlotado – abrigava mais do que o dobro de detentos permitidos pela construção –, que culmina num banho de sangue promovido pela Polícia Militar de SP; o cotidiano de um esquadrão de elite que combate o tráfico de drogas nos morros cariocas; a vida na Cidade de Deus; as agruras dos moradores do sertão nordestino.

Com relação aos símbolos historicamente vinculados à brasilidade, ocorre reprodução de alguns deles, e ausência de outros nas narrativas. Algumas dos estereótipos clássicos acerca do Brasil se referem à alegria, ao samba, ao carnaval, a belezas naturais, a praias, ao Rio de Janeiro, a mulheres bonitas e ao futebol. O Rio de Janeiro permanece sendo por excelência o *lócus* central da brasilidade, o que é expresso pela recorrência das encenações nele, assim como o samba se mostra presente em grande parte da trilha sonora dos filmes, juntamente com funk carioca. Contudo, houve a priorização das mazelas que afligem o Brasil. A alegria parece ter

sido deixada de lado nas produções selecionadas. Apenas as narrativas de *Lixo Extraordinário* e *Carandiru* parecem apontá-la latentemente: no primeiro filme, o artista plástico Vik Muniz se surpreende com a vitalidade dos catadores, algo que posteriormente se mostra como ocultando o sofrimento. Talvez *Carandiru* seja o que mais reflita o bom humor: o filme, mesmo lidando com um massacre, exprime otimismo em seus personagens.

Em termos sócio-demográficos, o Brasil se caracteriza metaforicamente nos filmes através como um país miscigenado, pobre, jovem, “masculino” – perfil que não se diferencia bastante da sua representação clássica. De certa forma, os próprios dados demográficos do país durante décadas assim o mostravam. O que podemos nos perguntar é acerca das mudanças estruturais que o Brasil vem sofrendo nos últimos doze anos e sua influência sobre a concomitante produção de sucesso da época. O resultado é que mesmo que o país esteja se tornando “envelhecido”, de classe média, com economia mais robusta e com maior inserção das mulheres no mercado de trabalho, o imaginário promovido por sua indústria cultural cinematográfica no exterior ainda dialoga com representações tradicionais.

Já o cinema argentino de sucesso se apoia no modelo representacional que chamamos de “cosmopolita ocidental”; isto é, aborda temáticas e cenários que vão para além da dinâmica local, com tom de maior identificação com o “Ocidente” – ou Norte geopolítico. Esse padrão cinematográfico se constitui numa reprodução das características nacionais associadas à Argentina – e em especial, à sua capital – já no início do século XX. A representação cosmopolita da época advinha de três fenômenos: a exportação do tango para a França no início do século (posteriormente, tornou-se símbolo nacional); o recebimento de muitos imigrantes – especialmente oriundos da Itália e da Espanha –; e o grande desenvolvimento econômico, que o fez o país ser considerado praticamente como europeu (ACHERTTI, 2003).

Nas últimas décadas do século XX, o país também se notabilizou por pelo desaparecimento de 30 mil opositores no seis anos da ditadura militar (1977-1983), pela Guerra das Malvinas contra a Inglaterra, pela formação do coletivo das Mães e Avós da Praça de Maio, pela punição a torturadores da ditadura e, mais recentemente, pela crise econômica de 2001. Se os traumas do regime militar promoveu produção cinematografia profícua logo após seu término (SOUZA, 2014), atualmente os filmes internacionalizadas da Argentina enfocaram temáticas

envolvendo geralmente problemas familiares e o cotidiano de Buenos Aires – e de pouco apelo a problemas sociais. Mesmo o tango, um dos maiores símbolos nacionais argentinos, que rendeu alguns filmes famosos nos anos 90, não foi representado nos filmes atuais de sucesso.

Daí advém o argumento de que o cinema argentino está tendendo a uma representação mais cosmopolita da sociedade argentina. Há que atentar-se também às variáveis sócio-demográficas: o retrato da Argentina por meio dos personagens é, metaforicamente, o de um país branco, de classe média, envelhecido, de protagonismo masculino. Contudo, não se deve pensar que a única característica retratada da argentinidade seja o cosmopolitismo.

Como pano de fundo mais local, os filmes argentinos que obtiveram êxito no exterior recorrem na representação de crises econômicas, que, embora não se apresentem como eixo essencial da narrativa, mostram-se visíveis. Em *Nove Rainhas*, a falência de um banco é um ponto importante na trama, uma vez que foi utilizado como meio de ludibriar o golpista Marcos a aceitar como pagamento um cheque que não poderia ser resgatado. Em *O Abraço Partido*, o vizinho de galeria de Ariel necessita vender a sua loja diante da instabilidade econômica. A representação mais explícita das crises, contudo, é a fala do protagonista Rafael, em *O Filho da Noiva*, ao negar a venda de seu restaurante, o qual enfrentava dificuldades financeiras:

¿Cuándo no hubo crisis acá? Quiero decir... Si no hay inflación, hay recesión; y si no, hay recesión con inflación... Si no es el Fondo Monetario, es el Frente Popular... Si no es el Frente, es el Fondo, pero siempre una mancha de humedad en esta casa hay. (O FILHO DA NOIVA, 2001)

A recorrência subjacente da crise econômica leva os personagens a pensarem em partir da Argentina. Em *O Abraço Partido*, o protagonista Ariel utiliza a ascendência polonesa para conseguir passaporte europeu, ao passo que seu amigo, não podendo provar que tem parentes europeus, começa a namorar uma lituana para, talvez, no futuro casar-se com ela. Já em *O Filho da Noiva*, Rafael e sua namorada pensam em sair da Argentina: ele para descansar no México; ela para especializar-se em Recursos Humanos na Espanha, o que o leva a perguntar-lhe ironicamente: “Mas isso tem futuro? Os recursos não estão se esgotando?”.

O que há em comum nessas narrativas é a permanência dos personagens no país platino mesmo quando poderiam fugir dele. Isso é resultado da superação dos

conflitos familiares, que novamente coloca a crise como pano de fundo, não como evento primordial. Esse é um contraste interessante com o Brasil, em que a pobreza é representada como endêmica, enquanto na Argentina o que se observa são crises de empobrecimento da classe média – que a faz olhar para fora – mas não a ponto de obrigá-la a emigrar. Isto é, a resposta à disfunção econômica é seguir na luta no próprio país.

Existem também alguns aspectos que convergem nas narrativas cinematográficas argentinas e brasileiras selecionadas: é a visão da polícia como instituição corrupta e do judiciário como ineficiente. Em *O Filho da Noiva*, Rafael suborna um guarda de trânsito ao ser flagrado falando no celular e, posteriormente, diante do que imagina ser uma investigação por busca de irregularidades em sua cozinha – na realidade, uma peça pregada por um amigo – não hesita em oferecer propina ao suposto investigador.

Porém, é no filme *O Segredo dos Seus Olhos* que se retrata maior disjunção das instituições jurídico-policiais com relação aos seus papéis: dois pedreiros são espancados para que se incriminem de um crime que não cometeram. Além disso, a prisão do verdadeiro culpado, algo que exigiu tanto do protagonista, é simplesmente posta por água abaixo diante da ordem do Executivo de soltá-lo por ajudar na contenção dos “subversivos”. As consequências do autoritarismo são duras: o amigo do protagonista é assassinado, Benjamín precisa fugir da capital e o marido da esposa morta faz justiça pelas próprias mãos, em face da corrupção do judiciário. É o único dos filmes argentinos de sucesso que retrata a questão da proximidade da ditadura militar e da violência de Estado a ela relacionada.

Já as produções cinematográficas brasileiras expressam mais asperamente os desvios policiais, os quais são tematizados em quatro dos cinco filmes que compõem o *corpus*. Em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, a relação entre polícia e crime organizado é intrínseca: a instituição é omissa, conivente e chega ao ponto de armar o tráfico. As violações de Direitos Humanos por parte da polícia – especialmente, pelo “incorrupível” BOPE – também são visibilizadas: assassinatos sem julgamento e uso institucionalizado da tortura. Em *Carandiru*, ocorre a chacina de pelo menos 111 presos sem direito à defesa. Esse filme mostra também o caos do sistema carcerário brasileiro – superlotação, ausência de infraestrutura e higiene, epidemia de AIDS, etc. Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, ao fundo temos as

autoridades policiais e o governo brasileiro exigindo a deportação do alemão Johann ou seu ingresso a um campo de concentração no Nordeste.

A “privatização” da justiça que mencionamos ocorrer em *O Segredo dos Seus Olhos* se faz visível nos filmes brasileiros também. Porém, ao passo que na película rio-platense o fazer justiça pelas próprias mãos é resultante da ineficiência do judiciário em manter suas decisões, nas produções brasileiras é um instrumento de uso generalizado e em, alguns casos, o único meio à disposição dos sujeitos: seja porque eles estão inseridos num contexto cujo código de honra é paralelo à moral convencional – e eventualmente são procurados pela polícia –, seja porque os injustiçados não possuem capitais para fazer-se escutados junto às instituições judiciárias.

Em suma, neste capítulo, defendemos que as cinematografias brasileiras e argentinas contemporâneas de sucesso se apoiam em representações distintas nos dois países. Ao passo que a Argentina mantém aproximação com o imaginário cosmopolita ocidental, o Brasil é representa por um modelo localista e exótico, que ao mesmo tempo atrai a curiosidade do Norte geopolítica, se baseia no afastamento das condições e situações de vida do espectador de lá. Argumentamos também que se apresenta processo de reprodução do imaginário nacional prévio aos dois países.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As indústrias culturais têm recebido atenção crescente por parte de governos, empresas e estudiosos em face de sua maior importância na composição do PIB dos países centrais e periféricos. Porém mais do que apenas instrumento de geração de lucros e rendimentos, elas apresentam intrinsecamente uma dimensão simbólica de conformação de identidades, estilos de vida, valores e visões de mundo, por meio das representações culturais. Na América Latina, a indústria cinematográfica brasileira e argentina têm se expandido consideravelmente desde o final dos anos 1990 depois de um período de estagnação e lhes rende posição expoente em relação aos outros países da região nessa área cultural.

Filmes brasileiros e argentinos têm ganhado o mundo, sendo vistos e premiados em festivais, em que pese a existência de assimetrias geopolíticas e culturais que privilegiam cinematografias do Norte. Diante do crescimento de importância dessa indústria cultural nos dois países, este trabalho selecionou suas películas que mais fizeram sucesso internacional a partir de 2000, com base em premiações em festivais estrangeiros de relevo, a fim de apreensão de representações nacionais.

Se no mundo contemporâneo os meios de comunicação e as tecnologias informacionais são grandes agentes na formação da visão sobre as alteridades étnico-raciais, religiosas, nacionais, etc., a análise de narrativas fílmicas ajuda a entender o complexo jogo de construção identitária das nações e o de seu imaginário externo. Isso não implica afirmar que os estereótipos nacionais se assentam sempre nos produtos culturais que cada país exporta. O Orientalismo de que nos fala Edward Said (2007) é prova cabal de que representações acerca de um determinado povo são resultados de relações de poder que muitas vezes silenciam as vozes de membros pertencentes aos países dominados. Contudo, nesta monografia, lidamos exatamente com a fala da Argentina e do Brasil a respeito de si próprios no espaço cultural internacional aberto por suas indústrias cinematográficas.

Após a seleção das dez produções, empreendemos uma análise detalhada acerca dos personagens, temáticas, roteiros, enredos, desfechos e mensagens finais. Com os resultados sistematizados, construímos uma tipologia acerca dos modelos de representações nacionais dos dois países, explorando contrastes e

algumas similitudes. Concluímos que o Brasil e a Argentina apresentam modelos de inserção distintos: ao passo que os filmes argentinos de sucesso tenderam a se valer de temáticas, conflitos, imagens e narrativas que se aproximam ao imaginário ocidental “cosmopolita”, as obras brasileiras enfocaram aspectos “exóticos” ou “localistas” de sua vida social em comparação aos países centrais.

Os filmes argentinos se valeram pouco de narradores-personagens, ou seja, não exigiram presença de um intermediário que se posicionasse para guiar o público. Ademais, focalizaram problemas cujo núcleo central era o familiar, com personagens brancos, de classe média, residindo na capital federal. Todos os protagonistas eram homens e, no geral, de meia-idade. Os cenários predominantes foram restaurantes, hotéis, ruas, palácio do judiciário e galeria comercial; em outras palavras, estabelecimentos urbanos. Já o cinema brasileiro teve a tendência de utilizar narradores para apresentar as regras de funcionamento da vida social. Todas as temáticas se relacionavam a problemas sociais: narcotráfico, violência, vida nas favelas, dia a dia dos trabalhadores de um aterro sanitário, dificuldades de vida no sertão nordestino e numa penitenciária. A maioria dos personagens representavam membros das classes baixas e os conflitos tenderam mais a se apresentar no nível comunitário do que no familiar.

As representações de ambos os países apontaram para a reprodução das características previamente associadas a suas identidades nacionais. O Brasil explorou problemas tradicionalmente vinculados ao país e refletiu uma estrutura social que lhe é clássica: país pobre, miscigenado e jovem. Por sua vez, a Argentina se apoiou na autorrepresentação mais “europeizada” e “cosmopolita”, algo que marca sua identidade nacional já no início do século XX. As características sócio-demográficas se referiram ao país como de classe média, branco e envelhecido.

Se por um lado as representações nacionais dos dois países se mantêm relativamente constantes, não houve a utilização de alguns outros símbolos estereotipados das duas nações: imagens românticas como belezas tropicais, praias, futebol e alegria não se mostraram muito salientes nas narrativas fílmicas brasileiras. Os filmes argentinos de destaque, igualmente, não fizeram muita questão de retratar o tango e especificidades da ditadura militar (desaparecidos, por exemplo), temas bastante explorados anteriormente por sua cinematografia.

Embora nosso modelo representacional tenha se baseado na exploração das diferenças, concluímos que há algumas similitudes também entre as narrativas

desses países. As obras cinematográficas argentinas e brasileiras expressaram instituições jurídico-policiais ineficientes e corruptas, porém em proporções distintas: ainda que não funcionem bem na Argentina, no Brasil os abusos são institucionalizados e cronicamente operantes. A questão econômica se exprime analogamente. Há o retrato da pobreza, da fome e da falta de condições de vida no Brasil. Já na Argentina se efetua a descrição do empobrecimento da classe média, o que se traduz na impressão de que o passado de ouro se perdeu.

Uma questão complexa que deve ser colocada, ainda que esta monografia não apresente meios de respondê-la, é acerca de por que a Argentina e o Brasil se representam por meio desses padrões “cosmopolita ocidental” e “exótico”, respectivamente. Isto é, por que a crítica consagrou determinados filmes brasileiros e argentinos em detrimento de outros? Por que essas películas fizeram sucesso no exterior? É necessário que os filmes de cada um dos países se adaptem ao padrão representacional que lhes cabe para ser aceito internacional?

Uma hipótese explicativa é a que enfoca as assimetrias geopolíticas e culturais que envolvem os fluxos cinematográficos. Entre as centenas de filmes produzidos pelo Brasil e Argentina anualmente, a crítica escolhe apenas aqueles as quais julga representar melhor a ideia de brasilidade, argentinidade e, em última instância, latino-americanidade. Isto é, diante de opções variadas de produtos cinematográficos de ambos os países, a escolha recai para aqueles que reproduzam as expectativas dos julgadores com bases em suas representações prévias: estereótipos nacionais. Em outras palavras, o filme brasileiro para fazer sucesso precisa focar suas mazelas, como narcotráfico, favelas, pobreza, fome, violência policial, corrupção, seca no Nordeste, etc. Já o cinema argentino, diante de uma representação nacional mais “europeizada”, poderia ter mais liberdade de abordar problemas familiares e comuns à classe média de seu país e, mais amplamente, do Ocidente.

Outra possibilidade explicativa poderia ser a de que o fenômeno do sucesso dos filmes desses países latino-americanos passa por uma escolha intencional dos próprios produtores, diretores e roteiristas nacionais em privilegiar determinado tema, narrativa, conflito e personagem, de acordo com o que eles compreendem que pode ter inserção no exterior. Para ser internacionalizado, o cinema brasileiro se venderia propositalmente como exótico, pois focar em problemas sociais locais

resulta numa escolha da produção certa em matéria de rentabilidade, uma vez que atrai a curiosidade estrangeira e, com isso, garante lucratividade do produto.

Como terceira hipótese, pode-se enfatizar a questão da identidade nacional que o cinema pode proporcionar. A escolha das temáticas e dos conflitos que estarão em cena se vincula com os temas e os conflitos que fazem sentido para a população daquele país, capturados pelo cineasta e roteirista. Se o tráfico de drogas é problema central na vida social nacional ou a percepção de ineficácia e corrupção da polícia é um problema muito importante para os seus cidadãos, a busca pelo retrato de uma realidade social mais harmônica pode simplesmente não fazer sentido para os produtores e consumidores. Em última instância, os cinemas nacionais estariam identificados em narrar o que creem representar aspectos cruciais da vida social brasileira ou argentina.

Parece-me mais crível que as três hipóteses reunidas ajudem a explicar processo de múltiplas intencionalidades referentes à produção cinematográfica, que envolve mercado, setor público e compreensões dos autores. Independentemente das causas das representações, este trabalhou partiu do pressuposto que, uma vez que eles percorrem o mundo, elas apresentam potencial de conformação das identidades nacionais.

Por fim, vale recuperar a questão da unidade identitária nacional. Ambas as cinematografias tenderam a representar a brasilidade e a argentinidade como unitárias, seja pelo padrão de ambientação, seja pelas temáticas e imagens. Parece estar em curso uma reprodução de características nacionais acerca dos dois países, que embora se apresentem como uma identidade unificada, sabemos que por trás do que é exibido por essas cinematografias existem mais do que apenas “um” Brasil e “uma” Argentina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHETTI, Eduardo P. “O ‘gaucho’, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 24 nov. 2014.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. “O filme dentro do filme”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 43, n. 1, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 03 Nov. 2014.

BETTENCOURT, Dom Estêvão. O rito judaico da Circuncisão: entenda seu significado religioso. Disponível em: http://www.comunidadesiao.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2984:o-rito-judaico-da-circuncisaoentenda-seu-significado-religioso&catid=45:forma&Itemid=69. Acesso em: 28 nov. 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

FRIGERIO, Alejandro. "A alegria é somente brasileira: A exotização dos migrantes brasileiros em Buenos Aires". In: FRIGERIO, A. & RIBEIRO, G. L., *Argentinos e brasileiros: encontros, imagens e estereótipos*, Petrópolis, Vozes, 2002, p. 15-40.

GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GETINO, Octavio. *La cultura como capital*, 2004. In: <http://www.econ.uba.ar/www/institutos/oc2004/Ponencias/Ponencia%20Octavio%20Getino.doc>. Acesso em 27 nov. 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 6. ed., 2001.

IMDB. *Nueve Reinas: Awards*. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0247586/awards>. Acesso em: 30 nov. 2014.

KELSEY, Eric. Oscar tem a melhor audiência em uma década dos EUA. *Reuteurs Brasil*. São Paulo, p. 1-2. 03 mar. 2014. Disponível em: <<http://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRSPEA2208I20140303>>. Acesso em: 29 out. 2014.

LDS. *Guia para Estudo das Escrituras*: Elias, o Profeta. Disponível em: <https://www.lds.org/scriptures/gs/elijah?lang=por>. Acesso em: 20 nov. 2014.

MACHADO, Igor José Renó. Sobre os processos de exotização na imigração internacional brasileira. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, n. 2, 2008.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Revista Gragoatá*, n. 22, 1º sem. 2007, p. 11-41.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PESSUTO, Kelen. O cinema como objeto de pesquisa antropológica: um olhar para o cinema de Bahman Ghobadi. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal, RN. *Anais 29ª RBA, 2014*. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402016560_ARQUIVO_KelenPesuto29RBA.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2014.

REVISTA DONNA, Boates de classe alta se travestem de favelas chiques em Porto Alegre. *Zero Hora: Revista Donna*. Porto Alegre, p. 1-2. 02 nov. 2013. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/boates-de-classe-alta-se-travestem-de-favelas-chiques-em-porto-alegre/>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

REIS, Ana Carla Fonseca; MARCO, Kátia de (orgs.). *Economia da cultura: ideias e vivências*. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

RIBEIRO, Marcelo R. S. *Da economia política do nome de África: ensaio sobre alteridade e subjetivação nas narrativas fílmicas de Tarzan*. Florianópolis: UFSC, 2006. (Projeto de pesquisa).

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

SOUZA, Maria Luiza R. *Arquivos da Derrota: O cinema pós-ditatorial no Brasil e na Argentina*; Brasília - DF: ABA, 2014.

TAQUILLA NACIONAL. *Las películas argentinas más exitosas en el exterior, 2010*. Disponível em: <<https://marianoliveros.wordpress.com/2010/06/25/las-peliculas-argentinas-mas-exitosas-en-el-exterior/>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2. ed., 2003.

YÚDICE, George. Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social". *Pensar Iberoamérica*, Madri: OEI, n. 1, 2002.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Argentina

NOVE Rainhas [Nueve Reinas]. Direção: Fabián Bielinsky. Produção: Cecilia Bossi Pablo Bossi. Roteiro: Fabián Bielinsky. Argentina: Patagonik Film Group, 2000. (115 min.)

O ABRAÇO Partido [El abrazo partido]. Direção: Daniel Burman. Produção: Diego Dubcovisky e Daniel Burman. Roteiro: Daniel Burman e Marcelo Birmajer. Argentina: Paradis Films; Wanda Visión S.A.; BD Cine; Classic Film, 2003. (97 min).

O FILHO da Noiva [El Hijo de la Novia]. Direção: Juan José Campanella. Produção: Fernando Blanco, Pablo Bossi, Jorge Estrada Mora, Gerardo Herrero, Mariela Besuievsky e Juan Pablo Galli. Roteiro: Juan José Campanella e Fernando Castets. Argentina, 2001. (124 min).

O OUTRO [El Otro]. Direção: Ariel Rotter. Produção: Enrique Piñeyro e Christian Baute. Roteiro: Ariel Rotter. Argentina: Aqua Films, 2007. (83 min.).

O SEGREDO dos Seus Olhos [El Secreto de Sus Ojos]. Direção: Juan José Campanella. Produção: Mariela Besuievski, Juan José Campanella e Carolina Urbietta. Roteiro: Eduardo Sacheri e Juan José Campanella. Argentina: Tornaso, Films, Haddock Films e 100 Bare, 2009. (127 min.)

Brasil

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco e Oscar Kramer. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas. Brasil: Columbia Tristar, Globo Filmes, Hb Filmes e Oscar Kramer S.A., 2003. (145 min.)

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos. Roteiro: Bráulio Mantovani. Brasil, 2002. (130 min).

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Karim Ainouz. Roteiro: Karim Ainouz, Paulo Caldas e Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados, 2005. (99 min.)

LIXO Extraordinário. Direção de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley. Produção de Angus Aynsley e Hank Levine. Brasil e Inglaterra: Almega Projects e O2 Filmes, 2010. (99 min.) [documentário]

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Roteiro: Bráulio Mantovani, José Padilha e Rodrigo Pimentel. Brasil: Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes, 2007. (118 min.).